

فكر وإبداع

إشراف : أ. د. حسن البنداري

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

- العلم والدين .
- الأوزان في ديوان ابن قزمان
- دراسة نقدية إحصائية .
- التناص في شعر ابن عبد ربه .
- أنشودة المطرنسيج المضمون
- والشكل .
- تأثير التيارات السياسية في لغة
- القرن العاشر الهجري .
- د. عبد العزيز شرف رائد
- الإعلام اللغوي .
- رقص القصور بين النشأة والتطور .



الجزء الحادي والثلاثون

نوفمبر ٢٠٠٥



رابطة الأدب الحديث

قواعد النشر بالإصدار

- يقبل إصدار فكر وإبداع نشر المواد وفقاً للاعتبارات التالية:
 - ١ - أن تكون المواد المرسلّة إلى الإصدار - مبتكرة ولم يسبق نشرها.
 - ٢ - تخضع المواد للتحكيم النوعي المتخصص .
 - ٣ - يخطر الإصدار الكتاب بقرار صلاحية المواد أو عدمها .
 - ٤ - لا يقبل الإصدار المواد المنشورة أو المقدمة إلى جهات أخرى.
 - ٥ - البحوث والدراسات التي يرى المحكمون تعديل مواضع فيها - تردّ إلى أصحابها لتنفيذ ملاحظات المحكمين لكي تأخذ طريقها إلى النشر.
 - ٦ - الإصدار غير ملزم بإعادة الأصول المرسلّة إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر .

المواد المنشورة بالإصدار تعبّر عن آراء أصحابها فقط

فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات جامعية محكمة
تصدر من رابطة الأدب الحديث

* * *

رابطة الأدب الحديث تسعى إلى:

- ترسيخ مفاهيم البحث العلمي،
- والكشف عن الباحثين المتميزين.
- وتنمية قدراتهم الفكرية والبحثية.
- والمشاركة في تحديد معالم
- حقالتنا المعاصرة.
- وعقد حوارات متنوعة مع كافة
- الاتجاهات والسبل الجديدة.
- والتوفيق العادل بين الصيغة
- التراثية والصيغة الحديثة.

لوحة الغلاف

للغنانة العالمية : كاترينا فيريالوفيتش

رئيس مجلس إدارة الرابطة

أ.د. محمد عبد المنعم خفاجي

عضو مجلس الإدارة والمشراف على الإصدار

أ.د. حسن البنداري

رابطة الأدب الحديث

شارع بنك مصر - القاهرة

٢١٢٦٩٥٠ ت

فكر وإبداع

إصدار علمي جامعي متخصص محكم

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة

يصدر من : الرابطة الأدب الحديث

القاهرة ٦٠ شارع بنك مصر

ص. ب ٤٦ بريد محمد فريد ت. ١٩٢٤٦٩٥

وليس مجلس إدارة الرابطة : أ. د. محمد عبد النعم خفاجي

٢٠٠٥/٥٤٣٧	رقم الإبداع
-----------	-------------

مطبعة العمرانية للأوقفت

الجيزة : ٢٧٥٦٢٩٩

فكر وإبداع

مؤسس الإصدار والمشرف عليه (عضو مجلس إدارة الرابطة)

أ.د. حسن البنداري

المشاركون في الإصدار (أعضاء الرابطة)

أ.د. السعيد الورقي	د. أميل الأنور
أ.د. صلاح بكر	المستشار الإعلامي: أحمد فتحي عامر
أ.د. عزيزة السيد	د. نعيم عطية
أ.د. على على صبح	د. طبيب. رباب عزقول
أ.د. على طلب	د. محمد رياض العشيري
أ.د. عليّة الجنزوري	د. نادية عبد اللطيف
أ.د. وفاء إبراهيم	د. فهمي حرب
أ.د. نادية يوسف	د. يحيى قرغل
أ.د. محمد مصطفى سلام	د. أحمد عبد التواب
د. طبيب. أنس عزقول	د. كاميليا صبحي

المراسلات: توجه باسم المشرف على الإصدار أ.د. حسن البنداري

القاهرة مصر الجديدة - روكسي، شارع أسماء فهمي كلية البنات - جامعة عين شمس

تليفون: ٥٨٥٤٦٦٢ - ٥٨٥٦٦٢٣

الناشر: مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩١٤٣٢٧

الجزء العادي والثلاثين نوفمبر ٢٠٠٥

مستشارو الجزء الحادي والثلاثين

١- أ.د أحمد كشك.	١٣- أ.د علي أبو المكارم.
٢- أ.د اعتماد علام.	١٤- أ.د فضيلة فتوح.
٣- أ.د زكريا عناني.	١٥- أ.د ماهر شفيق فريد.
٤- أ.د زين نصار.	١٦- أ.د محمد حسن عبد الله.
٥- أ.د شليح السيد.	١٧- أ.د محمد حماسة عبد اللطيف.
٦- أ.د صبري إبراهيم السيد.	١٨- أ.د محمد المسعيد جمال الدين.
٧- أ.د الطاهر مكي.	١٩- أ.د محمد عبد المطلب.
٨- أ.د عادل عمر عفيفي.	٢٠- أ.د محمد عبد المنعم خفاجي.
٩- أ.د عبد الحكيم حسان.	٢١- أ.د نادية عبد المنعم.
١٠- أ.د عبد العزيز نبوي.	٢٢- أ.د نبيل راغب.
١١- أ.د عزيزة السيد.	٢٣- أ.د نفيسة عيش.
١٢- أ.د عصام بهي.	٢٤- أ.د نسورية الرومي.

الصفحة	المحتويات
	افتتاحية الجزء الحادي والثلاثين
	د. حسن البنداري
	● المادة العربية:
١١	- العلم والدين د. محمد عبد المنعم خفاجي
١٩	- الأوزان في ديوان ابن قزمان دراسة د. عبد العزيز نبوي
	نقدية إحصائية
٦٣	- التناص في شعر ابن عبد ربه د. نادية عبد الرحمن
١١٣	- أنشودة المطر نميج المضمون والشكل د. عبد الله بن إبراهيم
	الزهراني
١٧٩	- تأثير التيارات السياسية في لغة القرن د. حسنة عبد الحكيم الزهار
	العاشر الهجري على اللغة
٢٣٧	- د. عبد العزيز شرف رائد الإعلام د. أحمد عفيفي
	اللغوي
٢٤٩	- رقص القصور بين النشأة والتطور د. لمياء زايد
	● المادة غير العربية:

Dimensions autofictionnelles et autobiographiques

Chez Louise Desjardins dans son roman La Love

Par: Hanan Pahey El-Dine Mounib

Maitre de conférences

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ
افتتاحية الجزء الحادي والثلاثين
نوفمبر ٢٠٠٥

د. حسن البنداري

بهذا الجزء الحادي والثلاثين يكون إصدار "فكر وإبداع" قد مضى عليه سبع سنوات؛ حيث صدر الجزء الأول في (يناير ٩٩). وفي السنوات السبع الماضية نشرت أبحاث علمية محكمة تحكيماً تاماً باللغة العربية، وباللغات الأخرى، هي الإنجليزية والفرنسية والصينية والفارسية والأسبانية والإيطالية.

وقد احتفى بتوالي أجزائه متخصصون في مختلف الأوساط العلمية والثقافية، وأقرت الإصدار اللجان العلمية المتنوعة في مصر وخارجها.

وكان - ولا يزال - خلف تواصل هذا الإصدار مستشارون يملكون قلوباً وعقولاً تحرص عليه، وتشارك في مسيرته.

ويقتضينا الوفاء أن نحیی بكل التقدير والعرفان مستشاري الإصدار الذين رحلوا عن عالمنا، ونذكر دائماً جهودهم من أجل نهضة هذا الإصدار: الفنان التشكيلي الراحل أد. عبد الرحمن النشار، والناقد الكبير أد. رجاء عبد، والباحث اللغوي أد. رفعت الفرنواتي، والإعلامي الشاعر الناقد أد. عبد العزيز شرف؛ فلهم جميعاً أهد بيضاء على هذا الإصدار.

ويضم هذا الجزء سبعة أبحاث باللغة العربية، هي: اعظم والدين للدكتور محمد عبد المنعم خفاجي، والأوزان في ديوان ابن قزمان دراسة نقدية إحصائية للدكتور عبد العزيز نبوي، والتناص في شعر ابن عبد ربه للدكتورة نغية عبد الرحمن، وتشوذة المطر نسج المضمون والشكل للدكتور عبد الله بن إبراهيم الزهراني، وتأثير التيارات السياسية في لغة القرن العاشر الهجري على لغة للدكتورة حسنة عبد الحكيم الزهار، ود. عبد العزيز شرف رقد الإعلام اللغوي للدكتور أحمد عفيفي، ورقص الفصور بين النشأة والتطور للدكتورة لمياء زايد.

وأما البحث الفرنسي فهو: البعد الخيالي والذاتي عند لويز دي جاردان في "لالاف" للدكتورة حنان بهي الدين منيب.

وَاللَّهُ تَعَالَى وَلِيُّ التَّوْفِيقِ

المادة العربية

* البحث

*المقال النقدي

العلم والدين

د. محمد عبد المنعم خلفاوي (*)

قضية خطيرة، كهذه القضية، لابد أن تثير اهتمام العلماء والباحثين على طول العصور. وإذا كانت إثارتها في القديم أمراً واجباً، خدمة للدين؛ فإن إثارتها اليوم فرض لازم. وبحسب الصلة بين العلم والدين في عصرنا الراهن أمر واجب

ما موقف العلم من الدين؟

ما موقف الدين من العلم؟

وإلى أي مدى يؤمن برأي العلم؟

وإلى أي مدى يجب أن نرمي برأي العلم أمام رأي الدين؟

كتب الفيلسوف البريطاني "رامسل" كتاباً بعنوان "الدين والعلم"، كما

ظهر في لندن منذ عقود طويلة كتاب بعنوان "مناظرة بين العلم والدين".

وفي اللغة العربية نقرأ العديد الكثير من المؤلفات التي تدور حول

هذه القضية الكبيرة من قريب ومن بعيد، ولأفغاني ومحمد عبده ومحمد

رشيد رضا ومحمد فريد وجدي والرافعي والعقاد في هذا المجال الكثير من

الدراسات والبحوث؛ وحين كتب الشيخ طنطاوي جوهرية تفسيره "الجواهر

الحسان" جعل محوره الأساسي الخوض في مسائل ما بين الدين والعلم من

صلات

(*) استاذ الألب العربي بجامعة الأ هـ

وللدكتور جمال الدين الفندي (١٩٩٨) كتاب بعنوان "القرآن والعلم"، وللدكتور محمد أحمد الغمراوي كتاب "الإسلام في عصر العلم" فتم له د. أحمد عبد السلام الكرداني.

وللدكتور الجامعي أحمد زكي كتب تدور حول ذلك أيضا. وقد خاض الدكتور العلامة "زغلول النجار" في هذه القضايا في كتب وبحوث ومحاضرات، بعقل للعالم ووجدان المؤمن وروعة الباحث؛ مما شد إليه الأنظار في مصر والعالم الإسلامي.

وكتب للدكتور محمد عبد العظيم سعود كتابا قيما بلغت الأنظار صدر منذ فترة طويلة عنوانه "العلم والدين"، هو في صميم هذه المقالة؛ لأن الكتاب جرى بالاهتمام لما أثاره من أفكار، وما عرض له من مسائل، وإن كان لا يعد كتابا تراثيا قديما.

وبادئ ذي بدء نؤكد أنه ليس هناك دين سماوي صاحب العلم وصادقه، وحث عليه، وألزم به، ودعا إليه- إلا الإسلام، الذي عظم مكانة العلماء في الأمم قال تعالى: (إنما يخشى الله من عباده العلماء) (فاطر: من الآية ٢٨) (قل هل يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون) (الزمر: من الآية ٩). وقد قامت الحضارة الإسلامية على العلم وجهود العلماء، وعلى ثمرات البحث العلمي الذي أضاء الحياة، وجدد المعرفة، وحاول الكشف عن أسرار الكون والحياة، بهمة لا تعرف الكلال، وعزيمة لا يعتورها ضعف أو فتور.

ولفظ "العلم" وما اشتق من مفردات تتكرر في كتاب الله مئات المرات، ومكانة العالم في الإسلام مما لا يمكن الريب فيها، وقيام الجامعات والمعاهد والمدارس ومختلف دور العلم في شتى عصور التاريخ الإسلامي دليل واضح على عظمة العلم في رأي الدين، وفي كتاب الله الحكيم، وكان

المسجد النبوي الشريف أول جامعة إسلامية كبرى قامت في الإسلام في عصر صاحب الرسالة وفيما تلاه من عصور. وصاحب إنشاء نور العلم في الإسلام إنشاء المكتبات العامة ودور الحكمة والعناية الثامة بالكتاب. وإذا ما سألنا أنفسنا: أهنأك عداء بين الإسلام والعلم، وعبارة أخرى: أو هنأك تناقض بين رأي الدين ورأي العلم؟ فإننا لا نجد إلا جوابا واحدا أمامنا، وهو أن الدين وحده هو الحقيقة الأزلية الخالدة، وأنا يجب أن نقف من رأي العلم موقف الممتحن المتحقق في الأمر. وفي أحسن الفروض لا نستطيع إلا أن نقول: إن الدين والعلم هما وجهان للحقيقة في أغلب الأمر.

أما في الغرب وأمام الكنيسة فالرأي مختلف: ففريق يذهبون إلى أن العلم وحده قبل كل شيء، هو حقيقة الحقيقة، ويقولون إن الدين نقل محض، ويرد مؤلف كتاب "العلم والدين" د. سعود على هؤلاء ردا قويا مقنعا، مؤكدا أن العلم أيضا فيه الكثير من النقل ونحن نستخدم في بحوثنا نتائج الآخرين. وقد لا يمكننا في أحيان كثيرة التثبت من صحتها، والكثير من العلم مبني على الفروض كما نرى في العلوم الفيزيائية النظرية، والعلم أيضا يحتوي على جانب كبير من الذاتية، وليس موضوعيا بحتا، وحقيقة أن العلم أداة قوية لمعرفة الحقيقة، ولكن ليس هو الأداة القوية الوحيدة.

ويعود هؤلاء إلى الحديث عن جاليليو العالم الإيطالي (١٥٦٤-١٦٤٢م) وموقف الكنيسة منه، وكان بعض رجال الكنيسة يذهبون إلى أن الهندسة رجس من عمل الشيطان، وأنه ينبغي استبعاد علماء الرياضيات، فهم مؤلفو كل الهرطقات.

ومن ثم أولت محاكم التفتيش في أوروبا الفلك اهتمامها، وانتهت إلى الحقيقةين الأكثنتين كما يقول مؤلف كتاب "العلم والدين" د. سعود، وهاتان الحقيقةتان هما:

أن من الهرطقة القول بأن الشمس هي مركز الكون، وأنها لا تدور حول الأرض؛ لأن ذلك يناقض تماماً ما جاء به الكتاب المقدس. أن القول بأن الأرض ليست هي المركز، وإنما هي التي تدور حول الشمس يتعارض مع الإيمان الحقيقي على أحسن الفروض. ومن ثم تولت محاكم التفتيش محاكمة جاليليو، وأخذت عليه إقراراً بالامتناع عن تدريس آراء كوبرنيكس شفاهة أو تحريراً. وصادرت الكنيسة جميع الكتب التي تذهب إلى أن الأرض هي التي تدور حول الشمس.

والعلم في الغرب يقف في أحيان كثيرة مواقف العداء للدين؛ فنرى بعض العلماء في الغرب يذهبون إلى أن المادة وجدت من أزل الأزل، ثم بزغ منها العقل الإلهي كما يقول صمويل إسكندر وأضرابه. ويقول د. سعود إن المسألة هنا مسألة رمي بالظنون والأوهام، فلماذا يسهل الافتراض بأن الله عز وجل مخلوق من المادة، ولا يسهل الافتراض بأن المادة مخلوقة بقدرة الله تعالى. وإلى عهد قريب كان علم الفيزياء يؤكد أن المادة خالدة، أما الفيزياء الحديثة فقد عدلت عن فرض هذا الخلود.

ونرى الفلسفة المادية تشتط في فكرها المادي الإلحادي، فلا تؤمن بوجود الروح، بل تنكر هذا الوجود إنكاراً شديداً.

ويقول د. سعود في مؤلفه "العلم والدين" - ص ١٥: إن المسألة أمام العقل رمي بالظن، فالعلوم الرياضية والعلوم الطبيعية هي علوم نظرية تجريبية، وليست هي كل أدواتنا التي نستدل بها على وجود الله، ويشد (كانت) في الرد على مثل هؤلاء الأفاكين المنكرين لوجود الله، فيؤكد أن وجود الله حقيقة تؤكدها النفس الإنسانية؛ إذ لا يتأتى وجود الضمير

الإنساني فيها بغير وجود إله، وتلك هي علامة اللوزع الأخلاقي وعلامة الواجب، أو علامة للضمير، ولم يكن (كانت) هو أول من قال بهذا الرأي، بل سبقه إليه القديس توماس الأكويني (١٢٢٥-١٢٧٤م)، الذي يستدل على وجود الإله من آيات الخير ومحاسن الجمال في نفس الإنسان وفي مشاهد الطبيعة.

وفي ذلك رد قوي على آراء مثل دولا بلاس الفرنسي (١٨٧٠م) الممعن في الإلحاد، وآراء غيره من العلماء الرياضيين للملحدن الرافضين لوجود الله عزوجل، تعالى الله عما يقول الكافرون علوا كبيرا.

وفي الإسلام نستدل بمظاهر القدرة في الكون العظيم على وجود الخالق العظيم، مما يرد على سفاهة وجهل دولا بلاس وأضرابه من الذين يحاولون تأييد أوهامهم الإلحادية بحجج واهية بشرحها دولا بلاس في كتابه "شرح نظام العالم" حيث يذهب إلى أن المجموعة الشمسية ونظام الكواكب كانا في الأصل عبارة عن سديم، ثم انكمش هذا السديم تدريجيا مما زاد من سرعة دورانه، وبسبب هذه المبرعة قذف بعض الكتل التي تحولت إلى كواكب.

وعندما لاحظ نابليون (١٧٦٩-١٨٢١) أن كتاب دولا بلاس لا يحتوي على أية إشارة إلى وجود الله لفت نظره إلى ذلك؛ فرد عليه دولا بلاس بوقاحة شديدة تدل على جهل مطلق بقوله: ليست بنا حاجة إلى افتراض وجوده يا مولاي. وكذب هذا الملحد الأفكك فيما يقول كذبا لثيما.

إن كتاب "العلم والدين" للدكتور عبد العظيم سعود يرد بقوة على مثل الهرطقات الإلحادية الممعنة في التطاول على مقدسات الأديان. وفي الكتاب قضايا كثيرة أثارها الباحث في كتابه، من مثل:

النظام الكوني.

ونظرية التطور والرد عليها.

والروح والجسد.

والتضاء والقدر.

والمذهب الروحي أو التصوف.

والتفسير العلمي للقرآن.

ومن البديهي أنه لا يمكن تلخيص هذه الآراء في مقال موجز.

ونحن أولاً وقبل كل شيء نؤكد أن فلسفة الغرب المادية الإلحادية لا تقوم على أساس علمي، وأن هذه الفلسفة هي التي قادت أوروبا إلى قبول أفكار مثل كارل ماركس وغيره من الماديين الجليين، وأن الذي ينكر حقائق الدين لا يستحق عندهم شرف العلم ولا صفة العالم.

إننا نؤمن بالدين إيماناً جازماً، وبأنه رسالة من السماء إلى الأرض، بلغها رسل الله الكرام، وبأن الدين يجب أن نضعه في قلوبنا وأرواحنا وأعماق مشاعرنا، مهما حاول أنصار العلم - الجاهلون بالعلم - بأن يحيطوا علمهم للكاذب بهالة من التمجيد... إن الدين من السماء أما العلم فهو نظريات يقول بها العقل، والعقل البشري يحوطه النقص والقصور والريب من كل مكان.

وأما عن التفسير العلمي للقرآن الكريم فهو قضية يؤيدها الكثير من العلماء.. وفي مقدمتهم الدكتور زغلول النجار والدكتور جمال الدين الفندي وسواهما، وإن كان هناك من العلماء من يرفض هذا التفسير العلمي لكتاب الله الحكيم المعجز للبشر كافة، ومن بين هؤلاء في القديم الإمام الشاطبي وغيره من ثقات العلماء، وفي عصرنا نجد من الرافضين للتفسير العلمي

لكتاب الله أمثال الشيخ محمود شلتوت، والشيخ الذهبي، وسيد قطب والعقاد، وغيرهم.

ويقف فريق من المعتندين حول هذه القضية موقفاً وسطاً، حيث يذهبون إلى أنه لا بأس من أن نأخذ بالتفسير العلمي للقرآن الكريم في حذر شديد، كما يقول ثقات العلماء. ويؤيد ذلك أمثال د. السيد الجميلي في كتابه "التفسير العلمي للقرآن" ويذكر أن الكثير من التفسيرات العلمية للكتاب العظيم التي وردت في تفسير الشيخ طنطاوي جوهري "الجواهر الحسان" قد تغيرت تماماً وتحولت من النقيض إلى النقيض. ويؤكد هؤلاء المعتنلون أن التفسير العلمي لكتاب الله لا يجوز أن يكون إلا باليقين الثابت من العلم وحده، لا بالفروض والنظريات التي لا تزال موضع بحث وتمحيص. وهذا هو رأي د. سعود في كتابه "العلم والدين" ص ٣٦.

والله وحده هو الموفق إلى الصواب.

الأوزان في ديوان ابن قزمان

دراسة نقدية إحصائية

مكتور عبد العزيز فهدوي^(١)

قال الدكتور محمود علي مكي في تقديمه للديوان الذي حققه المستشرق الإسباني فيديريكو كورنتي^(٢) Federeco Corriente إن أهم ما يتميز به هذا التحقيق "هو الحرص على الاحتفاظ بالرواية الأصلية في مخطوطة الديوان الوحيدة ، مع أتم مراعاة لخصائص اللهجة الأندلسية ، ومع تطبيق نظرية جديدة في عروض الأزجال تعيدها إلى أصولها الخليلية ، وإن كان ذلك مع تعديلات لجأ فيها الزجال الأندلسي إلى التبر على نطاق واسع وبشكل مقنن. وكان غرسه غومس يدين بأن عروض الزجل — بل والموشح أيضاً — يقوم على الأساس المقطعي الذي يخضع له الشعر الأوربي"^(٣).

ونود أن نشير إلى أمرين في هذا النص :

الأول : أن إعادة الأزجال إلى الأصول الخليلية ليست نظرية جديدة أتى بها "كورنتي" فقد سبقه إلى ذلك صفي الدين الحلي (٧٥٠ هـ / ١٣٤٩ م) حين قال : " وأول ما نظموا الأزجال جعلوها قصائد مقصدة ، وأحياناً مجردة في أبحر عروض العرب بقافية واحدة كالقريض ، لا يفايزه بغير اللحن واللفظ العامي ، وصحوا القصائد الزجلية ... وهذه القصائد لما كثرت واختلفت ، عدلوا عن الوزن العربي الواحد إلى تفرغ الأوزان المتنوعة ... ثم خالفوا بين الأوزان من

(١) أستاذ الأدب العربي — كلية التربية — جامعة عين شمس .

غير أن يحسروا الميزان ؛ فانقلبت تلك القصائد إلى أوزان مختلفة الوضع بحسب التقطيع والتفريع والترصيع والتصريح^(٣٧) .

ثم قال الحلبي في الفصل الذي ألفه لما أجازوا استعماله وهو جاتز في الشعر : " وهو استعمال الأوزان الخارجية عن محور العروض الستة عشر ، ومخالفة كل شطر من البيت للآخر في القصر والطول والقافية ، ولي بناء البيت الواحد على عدة أوزان وقوافٍ^(٣٨) . أضف إلى ذلك إشارته إلى " الوزن " في غير موضع^(٣٩) .

ولا يستل من جهد الحلبي سوى عدم اجتهداده في تعرف الأوزان الخارجية عن المحور الستة عشر في الأزجال .

والآخر : أن الرواية الأصلية في مخطوط الديوان الوحيدة — التي حرص المحقق على الاحتفاظ بها — ليست بالضرورة هي الرواية الأصلية للديوان ؛ ذلك أن الوزن الجاري في الأزجال يضطرب في كثير من المواضع ، وهو اضطراب ينشئ عن خلل في الرواية . وكان ينبغي على المحقق أن يلتفت إليه ، محاولاً الاقتراب من الرواية الصحيحة .

والذي يبدو لي من إشارات "كورني" في هوامشه إلى الأوزان ، أنه يعني بالأصول الخليلية أوزان دواتره مسعملة ومهملة ، وهو ما أوقعه في الخطأ في كثير من المواضع (كما سيأتي) . والذي نحرص على الإشارة إليه هو أن ثمة فرقاً بين قولنا " الأصول الخليلية " وقولنا الأوزان المصرية في الشعر والموشحات والزجل ؛ ذلك أن الدائرة الثانية أوسع بكثير من الدائرة الأولى ، كما أن هناك فرقاً بين " الأصول الخليلية " في صورتها التي عرفها العروضيون قبل القرن الثالث الهجري ، والتي تتمثل في خمسة عشر بحراً — لها ثلاثة وستون صورة — وبين تطور صور هذه البحور الخليلية حيث بلغت أكثر ٣٤٠ (ثلاث مئة وأربعين) صورة ، فضلاً عن الأوزان المستحدثة التي تربو على المئة ، في الشعر والموشحات والأزجال .

تنقسم الأوزان في ديوان ابن قزمان ثلاثة أقسام : البحور الخليلية مع بحر مهمل ، وأوزان آخر مختصرة ، وتشكيلات وزنية كل منها في ثلاثة أشطر .

القسم الأول : من البحور الستة عشر

نظم ابن قزمان في عشرة محور ، بالإضافة وزن مهمل هو الممتد (مقلوب المديد) .
والمحور العشرة هي : الرجز ، والرمل ، والبسيط ، والمزج ، والمديد ، والخفيف ، والنجث ،
والمتدارك ، والسريع ، والمنسرح .

أولاً : الرجز :

وفي الديوان منه ثمان صور :

(١) مـــــــفعـلن فـعـــــولن مستفعـلن فعولن (أو : فعولن) .
وذلك في ثلاثة أجزال ، هي ذوات الأرقام ١٧ ، ١٥٣ ، ١٧٩ (المطالع والأدوار
والأقفال)

(٢) مـــــــفعـلن مفعـــــولن مـــــــفعـلن فـــــو

ونظم في هذا الشكل زجلاً واحداً ، هو رقم ٢٧ .

(٣) مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن فـــــولن (أو فعولن)

ونظم فيه خمسة أجزال ، هي : ٦ ، ٨ ، ٣١ ، ٨٥ ، ١٢٨ (الضرب في الأخير فعولن) .

(٤) مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن فع لان (أو فع لان)

ويشتهر هذا بالسريع ، ونظم فيه ثلاثة أجزال ، هي : أدوار الزجل رقم ٦٢ ،
وأدوار رقم ١٣٨ ، و ١٦٢ كله ، ١٩٣ .

(٥) مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن

ولم ينظم منه سوى مطلع وأقفال الزجل ١٦٥ .

(٦) مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن فـــــو

ولم ينظم منه سوى رقم ٥١ كله .

(٧) مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن

وقد نظم فيه زجلان ، هما : ٧٠ ، ٩٢ .

(٨) مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن مـــــــفعـلن

وقد نظم فيه : ١٨٥ كله ، أدوار ١٦٥ ، ١٧٥ كله .

ثانياً : الرَّمَل :

وفي الديوان منه خمس صور :

(١) فاعلان فاعلان فاعلان فاعلان (أو : فاعلاتن)

وتجد ذلك في الأجزاء ذوات الأرقام : ١١ ، ٢٤ ، ٧٨ ، ٦٧ ، ٦٨ ، ٨٩ ، ٩٣ ، ٩٧ ، ٩٨ ، ١٤٨ كلها .

(٢) فاعلان فاعلان فاعلان فاعلات (أو : فاعلن)

وتجد ذلك في ثلاثة أجزاء ، هي : ٥٦ ، ٨٦ ، ١١٧ كلها .

(٣) فاعلان فاعلان

ولم يُنظم فيه سوى الزجل رقم ١٠ .

(٤) فاعلان فاعلات (أو : فاعلن / فعِلن)

ويشبهه بمثنى المديد متى جاء ضربه على وزن فاعلن أو فعِلن . وقد نُظم فيه زجلان ، هما : ٩٩ ، ١٦٧ .

(٥) فاعلان فاعلان

ونُظم فيه زجل واحد ، هو رقم ١٠٠ .

ثالثاً : البسيط :

وفي الديوان منه ست صور :

(١) مستغفلن فاعلن مستغفلن فع لن

وتأتي العروض في بعض الأدوار مذيلة (فاعلان) أو مخبونة (فعِلن) . وقد نُظم في هذه الصورة لثلاثة أجزاء هي ذوات الأرقام : ٤٢ ، ١٢٥ ، ١٥٧ .

(٢) مستغفلن فاعلن مستغفلن فاعلن

ولم يُنظم في هذه الصورة سوى الزجل رقم ١٠٤ .

(٣) مستغفلن فاعلن مستغفلن

ونُظم فيها الزجل رقم ٤٠ ، ١٢٤ .

(٤) مستغفلن فع لن مستغفلن (أو مذللاً ، أو مرفلاً)

ونظم فيه خمسة أجزاء ، هي ذوات الأرقام : ٣ ، ١٣ ، ١٦٠ ، ١٧٨ ، ١٨٦ ، وجاء الضرب في الأخير مرفلاً .

(٥) مستغفلن فاعلن

وقد جاءت هذه الصورة في أدوار الزجلين ١٠٩ ، ١٩١ .

(٦) مخَلع البسيط ، وله أربع صور :

(أ) مستعملن فاعلن فعولن مستعملن فاعلن فعولن

وقد نظم فيها الزجل رقم ١٨٧ .

(ب) مستعملن فاعلن مفعولن

ولا ينبغي أن يقال إن عروض المخلع وضربه يكونان على وزن فعولن دائماً ؛ لأن التخليع في مجزوء البسيط هو قطع مستعملن ، وقد التزم المولدون الحين مع القطع ، وهو — كما يقول الدماميني — من التزام ما لا يلزم .

وقد يأتي الضرب مُستَعملاً (مفعولان) وقد يأتي محبوكاً (فعولن) ذلك أن ابن قزمان — كثيره — قد يتنوع في الأضرب بين دور وآخر . ونجد هذه الصورة — أو الصورة — في الأزجال ذوات الأرقام : ٢٢ (عدا الجزء الثاني من المطلع) ٥٣ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٢٧ (عدا المطلع) ، ١٣٩ (عدا المطلع) ، ١٤٦

(ج) مستعملن فاعلن فعولن (أو فعولان)

أي بالتزام الحين دائماً . ونجد ذلك في أربعة أزجال ، هي ذوات الأرقام : ١١٥ ، ١٢١ ، ١٣٠ ، ١٨٣ .

(د) مستعملن فاعلن فعو (أو فعول)

ونجد ذلك في الزجلين ٣٤ ، ١٣١ .

رابعاً : الهزج :

وفي الديوان منه أربع صور :

(١) مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وقد رد فريديكو كورتني هذه الصورة إلى مشطور المستطيل (مقلوب الطويل) ويجوز أيضاً أن يكون من الهزج ؛ فانهزج قد يأتي على هذه الصورة شعراً ، وقد نسبه الدماميني إلى ذلك بقوله : " وحكي أبو بكر القلنوسي أن له [أي للهزج] عروضاً محذوفة لها ضرب واحد مثلها ، وأنشد :

سقاها الله غيثاً من الوَسْمِي ريثاً

وهو في غاية الشنوذ " .

ونجد هذه الصورة في الزجلين ٣٩ (وقد جاء مشاء في أول المطلع) ، أودار

١٧٩ .

(٢) مفاعيلن مفاعيلن

ولم يُنظم في هذه الصورة سوى الزجل رقم ١٦٩ .

(٣) مفاعيلن فعولن

ولم يُنظم فيها سوى الزجل رقم ١٧٧ .

(٤) مفاعيلن مفاعيلن

ولم يُنظم فيها سوى أفعال الزجل الرابع .

خامساً : العديد :

وفي الديوان منه أربع صور :

(١) فاعلاتن فع لن فاعلاتن فع لن

وتجسد هذه الصورة في أفعال وأدوار الأزجال ذوات الأرقام ١٠٧ ، ١٠٨ ، ١٣٧ (كلها عدا المطالع) .

(٢) فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

وتجسد ذلك في الأزجال : ٧ ، ٢٠ ، ٨٣ ، ١٥٤ ، ١٦٤ ، ومطلع الزجل ١٢٩ .

(٣) فاعلاتن فاعلن فاعلن

ونظم ابن قزمان في هذه الصورة ثلاثة أزجال ، هي ذوات الأرقام ٥٨ ، ٥٩ ، ١١٣

(٤) فاعلاتن فع لن (أو فعلاتن)

وليجدها في أدوار الزجلين ٣٢ ، ٦٤ .

سادساً : الخفيف :

وفي الديوان منه صورتان :

(١) فاعلاتن مستفعِلن فاعلاتن

وهي مشطوره ، مع تنوع الأضرب حسب نظام كل دور ، وذلك في عشرين زجلاً ، هي : ٩ ، ١٩ ، ٢١ ، ٣٨ ، ٨٤ ، ٨٧ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٦ ، ١٠٢ ، ١١٨ ، ١٣٢ ، ١٣٣ ، ١٧٤ ، ١٧٦ ، ١٨٨ .

(٢) فاعلاتن مستفعِلن

ولقد جاء خمسة أرجال على هذه الصورة ، هي ذوات الأرقام : ٦٦ ، ٦٩ ، ١٠٦ ، ١١٦ ، ١٦٨ .

سابعاً : المجتث :

ومنه في الديوان صورتان :

(١) مستغملن فاعلاتن فع لان

وهي مشطورة المجتث المسدس في الدائرة ، الذي شطره :

مستغملن فاعلاتن فاعلاتن

وقد دخل التثمت ثم القصر على الضرب فصار فاعات وتقل إلى فع لان .

وتجد هذه الصورة في أدوار الزجل رقم ١٨١ .

(٢) مستغملن فاعلاتن (أو : فاعات)

وتجد هذه الصورة في الأرجال : ١٤ ، ٤٣ كلها و ١٦٦ ، ١٨٥ (الأدوار

دون الأقفال) .

ثامناً : المتدارك :

وفي الديوان منه صورتان :

(١) فاعلن فع لن فاعلن فع لن

وتجدها في أفعال الزجل رقم ٦٥ .

(٢) فاعلن فع لن

وتجدها في أدوار الزجل رقم ٦٥ (السابق) .

تاسعاً : السريع :

وفي الديوان صورة واحدة ، هي المشطور :

مستغملن مستغملن فاعلن (أو : فاعلان)

فالضرب " فاعلن " جاء في أربعة أرجال ، هي : ٣٦ ، ١٧١ ، ١٧٢ ، ١٨٠ كلها

والضرب " فاعلان " تجده في الزجل ١٨٤ .

عاشراً : المنسرح :

وفي الديوان منه صورة واحدة أيضاً ، هي مشطوره :

مستغملن مفعلات مفعلات (أو : مفعلون)

ونجد ذلك في ثلاثة أرجال : ٢٩ ، ١٢٢ كلها ، ٤ (دون أقاله) .

حادي عشر : الممتد (مقلوب المديد) :

وفي الديوان منه ثلاث صور :

(١) فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وهذه الصورة ، وهي مربع الممتد المنفصل ، نظم فيها خمسة أرجال كاملة ، هي ذوات الأرقام : ٤١ ، ٤٤ ، ٤٨ ، ٨٢ ، ١٨٧ .

(٢) فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

وهي صورة مربع الممتد المتصل ، ونظم فيها الزجل الثاني كله .

(٣) فاعلن فاعلن

وهي مثني الممتد . ونجدها في أدوار الزجلين ١٣٦ ، ١٦١ .

القسم الثاني : أوزان آخر مخترعة

وهي خمسة وأربعون وزناً ، منها ما جاء في شطرين ، كل شطر ينتمي إلى بحر بعينه ، ومنها ما يكون أحد شطريه من بحر والآخر مخترعاً ، ومنه ما يكون مخترعاً كله . وقد رتبنا هذه الأوزان بحسب الضعيلة الأولى ، فبدأنا بما أوله مستعملن ، يليه من بعده ما أوله فاعلن ، ثم مفعلات ، ثم مفاعيلن ، ثم فاعلن ، ثم مفعولن . وهذه هي الأوزان المخترعة في ديوان ابن قزمان (ولا أعني بالمخترعة أنه هو الذي اخترعها ، وإنما أعني أنها من غير البحور الستة عشرة ، وربما كان سابقاً في بعضها أو مسبوقة ، فذلك باب آخر من البحث والاستقصاء في التراث الشعري والزجلي) :

(١) مستعملن مفعولن مفعولن مفعولن

مسح جواز دخول الحين على مفعولن فتصير مفعولن ، أو دخول الكفف عليها (وهو حذف السادس الساكن) فتصير مفعول . ونجد هذا الوزن في خمسة أرجال ، هي ذوات الأرقام : ١٨ ، ٤٥^(١) ، ١٣٥ ، ١٧٠ ، وقد استقل كل جزء منها بهذا الوزن .

(٢) مستعملن مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن

وقد غابت مفعولن في جميع المواضع ، عدا موضعين . وهو وزن مطلع وأقفال الزجل رقم ٦٢ .

(٣) مستعملن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

- وقد نُظِمَ فيه مطلع وأقفال الزجل رقم ١٦٦ .
- (٤) مستغعلن فاعلن فاعلن (أو : فاعلان)
وقد نُظِمَ في للضرب " فاعلن " أقفال الزجل رقم ١٠٩ ، ونُظِمَ في للضرب " فاعلان " مطلع وأقفال الزجل رقم ١٨٥ .
- (٥) مستغعلن فاعلن فاعلن (أو : فاعلان) ^(٨)
ونُظِمَ في هذا الوزن مطلع وأقفال الزجل رقم ١٩١ .
- (٦) مستغعلن فاعلن فع لن مستغعلن ^(٩)
ونُظِمَ فيه سبعة أزجال ، هي ٣٧ ، ٦٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٤ ، ١١٠ ، ١١١ ، ١١٩ كلها .
- (٧) مستغعلن فاعلن مستغعلن مستغعلن ^(١٠)
ونُظِمَ فيه الزجل رقم ٧٦ .
- (٨) مستغعلن فاعلن مفعولن فاعلن مفعولن
ونُظِمَ فيه مطلع الزجل رقم ١٣٩ .
- (٩) مستغعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
ونُظِمَ فيه مطلع وأقفال رقم ١٣٤ .
- (١٠) مستغعلن فع لن (أو : فع لان) مستغعلن
ونُظِمَ فيه خمسة أزجال ، هي : ٤٧ ، ٧٩ ، ٩١ ، ١٤٤ ، ١٤٧ .
- (١١) مستغعلن مفاعيلن
ونُظِمَ فيه أدوار الزجلين أرقام ١٣٤ ، ١٦٩ (عدا المطلع والأقفال) .
- (١٢) فاعلان فاعلن فع لن مستغعلن ^(١١)
ونُظِمَ فيه الزجل رقم ١٦ ، عدا الجزء الأول من الأقفال حيث جاء في مثق المديد .
- (١٣) فاعلان مستغعلن فع لان فاعلن فاعلن ^(١٢)
ومن هذا الوزن أربعة أزجال : ٥٢ ، ٧٥ ، ١٦٣ ، ١٧٣ .
- (١٤) فاعلان فع لان مستغعلن فاعلن فع لان
ونجده في مطلع وأقفال الزجل رقم ١٨١ .
- (١٥) مفعلات مستغعلن فع لن فاعلن فعولن

وَنُظِّمُ فِيهِ الزَّجَلَ رَقْم ٥٧ . مع ملاحظة أن الشرط الأول يمكن رؤيته إلى مثلث المتقضب السادس . ويمكن أيضاً تشكيله على هذا النحو : (فاعلن فاعلن مفاعلن) .

(۱۶) مفاعیلن لقولن مفاعیلن (۱۷)

وُنظِمَ لَهُ التَّوَجُّلُ رَقْم ١٠١ -

(۱۷) فاعلان مستغفلن فع لن مستغفلن

وهو صورة محورة من مشطور مقلوب البسيط ، ووجه التحوير أن فع لن هنا تفعيلة أصلية ، يجوز جنبها تفصيـر "فعل" ، ونظم فيه الزجل رقم ٦١ .

(۱۸) قاعن مستعملن لم لان مسمان

وَنُظِمَ فِيهِ الزَّجَلُ رَقْم ١٩٢ .

(١٩) فاعلن فاعلاتن مستفعلين فاعلاتن

الشرط الأول من مثني الممتد ، والآخر من مثني المجتث . ونظم فيه زجلان ١٠٣ كله ، وأدوار ١٢٩ وأقفاله ، وقد جاء المظم من مثلث المديد .

(۲۰) فاعلین مفاعیلین فاعلین فِعْو (أو فِعْوَل)

ومنه أدوار الزجلين ٥٤ ، ١٨٩ .

(٢١) فاعلن مفاعيلن فاعلن مفاعيلن^(١٦)

ومنه الزجل رقم ١٥٥ .

(۲۲) فاعلن فعلون مفاعیلن مفاعیلن

ومنه أقوال الزجل رقم ١٢٠ ، وقد زاد ابن قزمان في أول المطبع (لاعلن فعولن
مفعولن) دون مفاعيلن في الشطر الثاني .

(٢٣) فاعلن مفعولن فاعلن مفعولن (١٥)

ومنه الأزجال ذوات الأرقام : ١٢ ، ١٤٣ ، ١٥١ ، ١٥٩ .

(٢٤) فاعلين فعولن فاعلن فعولن

ومنه الزجل رقم ٢٥ .

(۲۵) فاعلین مفعولین مفعولین مفاعیلین

ويجوز دخول الحين أو الكف — أو هما معا — على مفعولين . ومنه الزجل رقم ٧٧ .

(۲۶) فاعلن مفعولن مفعولن مفعولن

- ويجوز في مفعولن ما يجوز فيها في الزجل السابق ، ومنه الأزجال ٤٩ ، ٥٠ ، ٦٣ .
 (٢٧) فاعلن مفعولن مفعولن^(١٢) ومنه الزجل الخامس .
- (٢٨) فاعلن مفعولن مفعولن ومنه أذوار الأزجال ١٢٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ .
- (٢٩) فاعلن فاعلن مفعولن ومنه أقفال الزجل رقم ١٦١ (أما مطلقه فقد كرر فيه الشطر الأول ، وقد وضعناه في التشكيلات الوزنية) .
- (٣٠) فاعلن مفعولن مستعملن فاعلن مفعولن ومنه الزجل رقم ١٥٦ .
- (٣١) فاعلن فاعلن مفعولن ومنه أقفال الزجل رقم ١٣٦ .
- (٣٢) فع لن مفعولن مفعولن فع مع جواز خبن " فع لن " وجواز دخول الخبن أو الكفف — أو هما معاً — على مفعولن . وهكذا في كل مفعولن ، ومنه الرجز رقم ٣٣ .
- (٣٣) مفعولن مستعملن مفعولن فاعلن ومنه الزجل رقم ٢٦ .
- (٣٤) مفعولن مستعملن مفعولن مفعولن مفعولن ومنه الزجل رقم ٧٨ .
- (٣٥) مفعولن فاعلن فاعلن فع لن ومنه أقفال ٦٤ ، ومطلع الزجلين ١٠٧ ، ١٠٨ .
- (٣٦) مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن ومنه الزجل الخامس عشر . ويجوز في مفعولن — كما قلنا مراراً — حذف ثانيها أو سادسها .
- (٣٧) مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن (أو مفعولن) ومنه الزجلان أرقام ١٠٥ ، ١١٢ .

(۳۸) مفعولی فعلی فعلی او فعلی :

ومنه خمسة أذجال ١١٤.٥٥ ١٤٠ ١٤٥ ١٥٠

(۳۹) مفعولین مفعولین^{۱۷}

ومنہ الزجل رقم ۱۹۰

(٤٠) مفعولن مفاعيلن فعولن^{١٨)}

ومنہ الزجل الأول ، والثالث والعشرون

(۴۹) مفعولین فصوصی غلامان^{۱۹}

ومنه الزجلين ٨٠ ، ٨٩

(٤٢) مفعولن فع لن (أو فع لان) مفاعيلن فعو

ومنہ الزجل رقم ۴۶

(٤٣) مفعولن فع لن مفعولن مفعول

ومنه الزجل رقم ٧٢

(٤٤) مفعولاتن مفاعيلن مفعولن مفعولاتن مفاعيلن

مع جواز خبن مفعولاتن في الموضوعين وقد نظم فيه مطلع وألقال الرجل رقم ٣٠

(۴۵) مفعولاتن غا عیلس

مع جواز عين مفعولاتن . وقد نُظم فيه أدوار الزجل رقم ٣٠

القسم الثالث : تشكيلات وربية

ویراد به ما يكون في المطالع والأطفال مكوّنًا من ثلاثة أخطر فأكثر سواء استقل به

المطلع ، أو اشترك فيه مع الاقفال ، أو كان هو التشكيل الجاري في الرجل من أوله إلى آخره وهو أحد عشر تشكيلاً

(۱) مستعملن فعلین فعلین

مستعملین معمولی معمولی

فلا علاج

ولم يرد هذا التشكيل إلا في مطلع الزجل رقم ١٢٧

(۲) مستغلب فعل لى : أو فعل لان

مستغسل فعل لى د او فعل لان

- مستغعلن
وقد نُظِمَ فيه الزجل رقم ١٤٩ كله .
- (٣) مستغعلن
مستغعلن فع لان
مستغعلن
ونُظِمَ فيه مطلع وأفعال الزجل رقم ١٣٨ .
- (٤) فاعلاتن فع لان
فاعلاتن فع لن
فعولن
ولم يرد إلا في أفعال الزجل رقم ٣٢
- (٥) مستغعلن مستغعلن فاعلان
مستغعلن
مستغعلن مستغعلن فاعلان^(٣٠)
ولم يُنظَمَ فيه سوى مطلع وأفعال الزجل رقم ١٨٤ .
- (٦) مستغعلن فاعلن مفعولن
مستغعلن فاعلن مفعولن
مستغعلن فاعلن مفعولن
ونُظِمَ فيه مطلع وأفعال الزجل رقم ١٢٣
- (٧) فاعلن فعو
فاعلن مفاعيلن
فاعلن فعو
ونُظِمَ فيه مطلع وأفعال الزجلين ٥٤ ، ١٨٩ .
- (٨) فاعلن فاعلاتن
فاعلن فاعلاتن
فعولن
ولم يُنظَمَ فيه سوى مطلع الزجل رقم ١٣٦
- (٩) فاعلن فعولن مفاعيلن

فاعلن فعولن مفاعيلن

مفاعيلن

ونُظم فيه مطلع الزجل رقم ١٢٠ . ومطلع وأقفال الزجلين ١٤١ ، ١٤٢

فاعلن

(١٠)

مفعولن فع لـ

مفعولن فع لـ

ونُظم فيه الزجل رقم ١٥٢ كله .

فاعلن فاعليان

(١١)

فاعس فاعليان

فعولن

ولم يُنظم فيه سوى مطلع الزجل رقم ١٦١

بجمل أوزان ديوان ابن قزمان إذن كالآتي

١١ أحد عشر وزنًا من الأوزان الخليلية وعدد صورها إحدى وأربعون

٤٥ خمسة وأربعون وزنًا مخترعًا .

١١ أحد عشر تشكيلًا وزنًا مخترعًا .

جهود محقق الديوان (فيديريكو كورنتي) في ميزان النقد

العروضي

أولاً : أزجال انتهى المحقق إلى أوزانها :

الأزجال التي انتهى إلى أوزانها هي الأزجال ذوات الأرقام ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٦ ، ٧ .

من ٩ إلى ١٢ ، ١٤ ، ١٧ ، ١٨ ، من ١٩-٢٢ ، ٢٤ ، من ٢٧-٢٩ ، ٣١ ، ٣٢ .

٣٦ ، من ٣٨-٤٤ ، ٤٧ ، ٤٨ ، من ٥١-٥٦ ، ٥٨ ، ٥٩ ، من ٦٤ - ٧٠ ، ٧٥

٧٦ ٧٩ من ٨٢ - ٩١ من ٩٣-١٠٩ من ١١٢-١١٤ من ١١٦-١١٨

١٤٠ - ١٤٣-١٥٠ من ١٤٧ إلى ١٥١ من ١٥٣-١٦٨ ١٧٠ ١٧١ من

١٧٣-١٨١ ١٨٣ ١٨٥ ١٨٧ ١٨٨ ١٩٠-١٩٢

فهذه ستة وخمسة وثلاثون زجلاً رصد المحقق أوزانها رصدًا صحيحًا ، أو قريبًا عند اختلاف الوجهة العروضية ، ويبقى بعدها من الديوان ثمانية وخمسون زجلاً ، سنحاول الوقوف عندها عارضين وجهة نظر المحقق في أوزانها ثم رؤيتنا لما ينبغي أن تكون عليه .

ملحوظات حول تفعيل المحقق لبعض الأرجال الزجل رقم (١)

وأوله :

تَرِيذٌ وَلِخَوْفِ الثُّشْبِ نَبْكِ
وَاشْ تَقْدَرُ ؟ لَمْوَتْ وَرَاكَ يَا وَشْكِي ؟

جعله المحقق من مجزوء الطويل (فعولن مفاعيلن فعولن) مع جواز استبدال مفعولن أو فاعلن بالتفعيلة الأولى .

قلت : هذا وزن جديد ، مطور من مجزوء مشطور الطويل ، ولكنه ليس هو ؛ إذ التفعيلة الأولى " مفعولن " قد تأتي هكذا تامة ، وقد يحذف سادسها الساكن — وهو الكَفَف — فتصير مفعولٌ . وقد تحذف فتصير فعولن ، وقد يدخلها الحذف والكفف فتصير فعولٌ . أما فاعلن فليس لها مكان في هذا الوزن . وقد تأتي وهم فاعلن من تصور حذف ألف المد والهاء من لفظ الجلالة " الله " في قول ابن قزمان في أول الدور الرابع :

اللَّهُ قَدْ عَطَاكَ جَمَالَ بِقُوَّةٍ

والصواب نطق ألف المد والهاء " أَلْ لَ اة قَدْ " وزنها مفعولن .

ومن هذا الوزن أدوار أحد موشحات ابن رحيم ، حيث يقول فيها (٣١) :

يَذْعُوكَ وَأَلْتَ لَا تُجِيبُ

وزنه : مفعولٌ مفاعلن فعولن .

الزجل رقم (٥)

ومطلعه ، وهو أيضًا نظام وزنه كله :

الشَّرَابُ يطيب لي مَذَاقُو
والْحَيِيبُ يعجني عِنَاقُو

وواضح أن وزنه الجاري :

فاعلان مفعولن فعولن

ببما جعله المحقق "من المقضب المرفل (فاعلاتن مفعولن فع) مع بعض الاستبدال".
ومعنى هذا أن المحقق لا يلتفت إلى القافية تعلن عن انتهاء الوحدة الوزنية .

الزجل رقم (٨)

وأوله :

يا مَنْ إِذَا رَئْتُ جَنَانِي قَرَحِي

جعله من البسيط المبور التفعيلين الثانية والرابعة (مستعلن فع مستعلن فع) مع بعض الاستبدال .

قلت : الصواب أنه من المخلع : مستعلن فاعلن فعولن .

الزجل رقم (١٣)

وأوله :

ماعي أنا معشوق شاطِ أبيض اشقرُ

جعله من مشطور البسيط المقطوع الثانية المبور الرابعة (مستعلن فعْلن مستعلن فع)

قلت : إن الأخيرتين : مستعلاتن . والزجل من مثلث البسيط المرفل .

الزجل رقم (١٥)

وأوله :

مما صَدَّقْنِي لَسَ يَسْلَمَ وَقَتًا نَلْتَقُو

جعله من المجتث المسبوق بـ فا الملحق بـ فع مستعلن .

قلت : وزنه : مفعولن مكررة أربع مرات يليها فعو . وهذا الجزء يوضح صواب ما

رأيناه :

فو	ما تستغيثُ	بين أيديهم	أو	تسكتُ سوا
فع	مستعلن	مفعولاتن	فع	مستعلن
مفعولن	مفعولن	مفعولن	مفعولن	مفعولن

رؤية المحقق : رؤيتي

الزجل رقم (١٦)

جعله من مجزوء المديد (فاعلان فاعلن فاعلان فاعلن) مع استبدال فعلن مستغلن في صدور الأغصان والسماط الثانية .

قلت : لهذا الزجل نظامان عروضيان ، الأول تشكيل المطلع والأقفال :

فاعلان فاعلان فاعلان فاعلن

فاعلان فاعلن فع لن ———— فاعلن

ويمكن أن يشكل باعتبار الأجزاء ١ ، ٢ ، ٣ من الرمل ، والجزء الرابع من مقطع

الرجز . هكذا :

فاعلان فاعلا (فاعلن) فاعلان فاعلا (فاعلن)

فاعلان فاعلن فاعلن فاعلن ———— فاعلن

والآخر في الأدوار وهو البيت الثاني من نظام المطلع والأقفال ، أي :

فاعلان فاعلن فع لن ———— فاعلن

ومطلع هذا الزجل هو (سهمل رسم بعض ما لا ينطق) :

لَوْ جَا سَوَالٌ كَثِيفٌ إِنَّ قَضِي سَتَلَقُّ

يَا صَبَاحُ مَا أَيْصَةُ عِنْدِي وَمَا أَشْهُرُ

وهذا بيت من الأدوار :

كُلُّ مَنْ فِي الدُّنْيَا يَتَكَلَّمُ بِهَذَا الْكَلَامِ

ومحصلة القول هنا أن جعله من المديد عطا .

الزجل رقم (٢٣)

وأوله :

أَيَّامًا مَلَاخَ شَرْطِ الْحَلَاةِ

جعله اشقق من مجزوء الطويل المحذوف الضعيلة الثالثة مع جواز استبدال مفعولن أو

فاعلن بالضعيلة الأولى .

ونسرى أنه صورة مطورة للطويل حيث حولت فعولن إلى مفعولن ، مع جواز دخول الحين أو الكَفَف أو هما معا . الأصل في الأولى إذن مفعولن وصورها اخورة مفعولٌ ، فعولن ، فعولٌ . وهو وزن الزجل الأول .

الزجل رقم (٢٥)

وأوله :

قالوا عَنِّي تَائِبٌ أَوْ قَدْ أَبَدَلْ حَالُ

جعله من المضارع المتور الفعلية الثانية المقطوع الرابعة (فاعلات فعلن فاعلات مفعولن) .

وأرى أن تفعيلة الأقرب ، هو :

فاعلن فعولن فاعلن مفاعيلن

ومن الأدلة على ذلك تقطيع هذا الجزء :

إِنْ سَمِعُ سَامِعٌ أَوْ قَرَأَ لِي قَارِي

فالشرط الأول لا يمكن إحالته إلى فاعلاتن فع لن . فضلاً عن أن الوزن الجاري يشير إلى ضم الهاء في الشرط الثاني ، وعدم تحريك ياء المتكلم في كلمة " لي " . فإذا فَعَلْنَاهُ تبعاً لذلك استقام الوزن واطرد ، هكذا :

إِنْ سَمِعُ	عُ سَامِعٌ	أَوْ قَرَأَ	لِي قَارِي
فع لن	فعولن	فاعلن	مفاعيلن

الزجل رقم (٢٦)

وأوله :

يَا عَيْنَيْنِ اللَّهُ خَلَقَكُمْ عَيْنَيْنَا مَلَاخَ

جعله من المجتث (مستعملن فاعلاتن) ، مع زيادة فع مستعملن .

والذي نراه أن يفْعَلْ هكذا : مفعول مستعملن مفعول فاعلن .

ومن الأدلة على ذلك وجود بعض الأجزاء لا يمكن إحالتها إلى المجتث الذي يبدأ

بمستعملن ، مثل هذا الجزء :

فُضُولِي عَمَلُهَا يَّ ، لَا كَانَ الْفُضُولُ

تقطيعه حسب رؤية المطلق

فُتْضُولِي غ	مَلَّهَيَا	لا	كَانَلْفُتْضُولُ
مفاعيلٌ	فاعلاتن	فع	مستغملان

فالضغيلة الأولى حقها أن تكون مستغملان إن كان من المبحث ويستقيم الأمر لو قلنا

حسب رؤيتنا ، هكذا :

فُتْضُولِي	عَمَلْهَيَا	ها لا كا	نَلْفُتْضُولُ
فعولن	مطمعن	مفعولن	فاعلان
عجن	عجن		تفجيل

الزجل رقم (٣٠)

واوله

محبوبي في بلدنا ونا في ثاني

بعيد عن كل من يسمع

جعلناه المحقق من الهزج ملحقاً بمفعولن في الأسماط الأولى (مفاعيلن مفاعيلن)

والصواب أنه وزنه (في المطلق والأفعال)

مفعولان مفاعيلن مفعولن

مفعولان مفاعيلن

ومن ثم فهو وزن مستقل بنفسه عن الهزج — ذلك أن مفعولان — التي ترد في بعض

المواضع — لا علاقة لها بالهزج ، فضلاً عن وجود مفعولن . ونجد مثل ذلك في الأدوار التي

سارت على نظام الشطر الثاني من الأفعال ، أي على وزن " مفعولان مفاعيلن " مع جواز عجن

مفعولان أيضاً ومثال مجيئها تامة غير مخبونة :

نُعْجَبُ مِنْ بَعْضِهِمْ عُشَّاقُ

تَكْفَاهُمْ قَبْلَ فِي الْأَشْدَاقِ

ومثال مجيئها مخبونة فيشبه الوزن بالهزج :

جَمَعَ بَيْنَ الشَّرَفِ وَالْمَالِ

وَحَسَنِي اللَّفْظِ وَالْأَعْمَالِ

الزجل رقم (٣٣)

ومطلعه ، بضبط الخقق كما جرينا غالباً :

تَحَزَنَ أَقْلِي عَلَى مَا جَرَى
أَقْلَقَ أَوْ اصْبَرَ عَلَى مَا تَرَى

جعله الخقق " من مجزوء البسيط للمقطوع " التفعيلة الثانية (مستفععلن فع لن مستفععلن)^(٣٣) ، وهو توجيه لا يُقضي إليه النص الذي يخلو أول أسطره من مستفععلن في كثير من المواضع ، ومن ثم قلنا في تشكيله رأي آخر ، وهو أن نجعله وزناً مخترعاً ، هو :

فع لن مفعولن مفعولن فعو

مع جوز عين فع لن ومفعولن . وكل منها تفعيلة أصلية هنا .
ومن الأدلة على خطأ توجيه الخقق للوزن ، هذا الجزء :

خُلِقَ معشوقك وَيَصْحَبُ سَوَالُكُ

لهو لا يستقيم مع (مستفععلن فع لن مستفععلن) بينما يستقيم حسب توجيهنا ، هكذا

سَوَالُكُ	وَيَصْحَبُ	معشوقك	خُلِقَ
فَعُولُنْ	فَعُولُنْ	مَفْعُولُنْ	فَعْلُنْ
	عين		عين

ومكان عدم الاهتمام إلى الوزن الصحيح سبباً في الخطأ في الضبط ، مثل هذا البيت (

بضبط الخقق) :

أَجْعَلْ اخْلَاقَكَ لِلْعَالَمِ مَرَاً

والصواب تسكين اللام في الكلمة الأولى مع قطع الهزة التي بعدها .

الزجل رقم (٣٤)

وأوله :

مَنْ صَدَّ عَنِّي وَمَلَنِي

جعله احقق مجزوء المنسرح المرفل (لعله يقصد معنى المنسرح) والوزن الذي لراه هو مشطور المخلع ذو الضرب فهو وهذه الصورة من المخلع . هي مما استدركه بعض العروضيين القدماء . وشاهده عند النعماني (٣٣) .

عَجِبْتُ مَا أَقْرَبَ الْأَجَلَ مَنَا وَمَا أَبْعَدَ الْأَمَلَ
الزجل رقم (٣٥)

وأوله :

كَرَى يَا هَمِّي مَقَى تَنْجَلِي

جعله احقق من مجزوء البسيط المقطوع الضعيلة الثانية (مسفعول فع لن مسفعول) ، وهذا الجزء لا يستقيم مع هذا التفعيل سواء نطقنا ألف " يا " التداء أو أهملناها . والصواب عندني إهمالها ، فيطرد وزن مشطور المخلع (مسفعول فاعلن فعولن) مع مجيء فاعلن أحياناً على صورة مفعولن ، وهذا معروف عند علماء العروض ، وقد مثّلوا له بقول القائل :

" فَسِرَ بِوَدٍّ أَوْ سِرَ بِكَرِهٍ .. "

وكان الخطأ في اكتشاف الوزن الصحيح ، سبباً في عدم الالتفات إلى أخطاء الرواية أو النسخ ، من مثل هذا البيت :

إِذَا تَمَّ يَوْمٌ يَجِي بَعْدَ يَوْمٍ

إذ من الواضح — تبعاً للوزن — أن الرواية " إِذَا تَمَّ تَمَّ " وزها متفعولن . ومثله :

لَسْتُ مَعْشُوقِي إِلَّا مُهْتَبِلٌ

وزنه هكذا : (فاعلان مفعولن فاعلن) وليس هو الوزن الجاري في الحالين . وواضح أن الرواية التي تستقيم مع وزن مشطور المخلع :

مَعْشُوقِي لَسْتُ إِلَّا مُهْتَبِلٌ

مع عدم نطق ياء التكلم ، فتصير " مَعْشُوقِي "

الزجل رقم (٣٧)

ومطلعه

لَوْ زَارَنِي صَاحِبُ التَّفْرِيقِ قَدْ كُنْتُ كَفِيَقِ

جعله الخفق من الخجت (مستعملن لفاعلان) ملحقا بفع مستعملن . وواضح أن كل شطر مستقل بوزنه ، هكذا :

مستعملن مستعملن فع لان مستعملن

ومثل كل ذلك تجده في الزجلين ٧٣ ، ٧٤ .

الزجل رقم (٤٥)

ومطلعه :

شُرَيْيَّة رَقِيقَةٌ وَمَغْشُوقٌ

أَيَّاكَ تُقُولُ حَدِيثَكَ لِمَخْلُوقٍ

جعله الخفق من مجزوء الرجز المقطوع الضعيلة الثانية مكررها (مستعملن لمولن لمولن) والفعال صحيح ، بينما أخطأ النسبة إلى الرجز ، إذ إن هذا الوزن وزن مخترع ، وقد ورد في الموشحات ، على نحو ما نجد في موشح " أشكو وأنت تعلم حالي " لابن بقي ^(٢٤) . وموشح " كلُّ لَهْ هواله يطيب " لابن زهر الحفيد ^(٢٥) . ولمولن الأولى أصلها لمولن التي دخلها الخبن .

الزجل رقم (٤٦)

ومطلعه :

عَصَبْتُ الْعُدَالَ فِي الْبَدْرِ الْمُنِيرِ

أَوْ يَرْجَعُ مَنْ جَا لِتَحْقِيقِ الْحَزَنِ

قال الخفق : " صدره من المتقارب المنهوك المحذوف الضعيلة الثانية (لمولن فعو) وأعجازه من مشطور المستطيل المحذوف الضعيلة الثالثة (مفاعيلن فعو) مع كثير من الاستبدال والضرورات " .

قلت : أما الأعجاز فهي من معنى المستطيل ، وقد دخل الحرم مفاعيلن الأولى (وبراغي عدم قطع همزة أداة التعريف كما رسمها الخفق) ، ويجوز أن يكون الحرم نتيجة خلل في الرواية ، وربما كانت " فِ ذَا الْبَدْرِ الْمُنِيرِ " وزنهما : مفاعيلن لمول . أما الصدر فلا تستقيم بحال مع معنى المتقارب .

لاحظ مثلاً " أو يرجع من جا " و " يا عَن هُو مَلْصُوق " و " إِذْ تَذَكَّرُ مَفْشُوق " ،
لَسْ تَقْنَزُ كَصَبْر " .. إلخ .

ولذا فإن الوزن الذي تسطيم معه الصدور ، هو : " مفعولن فع لن " مع جواز عجن أي
منهما ، أو زيادة ساكن على فع لن .

الزجل رقم (٤٩)

ومطلمه :

أَيَّ خَبَرٍ فِي صَدْرِي لَسْ يَذْرِيةَ أَحَدٍ

لَمْلِيحٍ نَعَشَقُ لُسَّةً فِي بِلْدٍ

جعلته اشقق من المقتضب (فاعلات مفتعلن ملحقا بفاعل) مع بعض الاستبدال . بينما
نجد أن الوزن المطرود على امتداد هذا الزجل ، الذي يتكون من ثمانية وثلاثين سطرًا ، هو :

فاعِلن مفعولن مفعولن فعو

مع جواز عجن فاعِلن ، وعجن مفعولن — الأولى والثانية — أو حذف سادسها الساكن
وهو ما نسميه الكفف . والحق أن عدم الالتفات إلى التعليلة مفعولن في الموشحات والأزجال
يوقع العروضيين في اضطراب كثير . وفي هذا الزجل خمس كلمات يجب تعديل ضبطها ، بقرينة
الوزن المطرود :

الأولى والثانية : في قوله (كما جاء بالأصل) :

لَمْلِيحٍ نَعَشَقُ لُسَّةً فِي بِلْدٍ

فالصواب تنوين الحاء في الكلمة الأولى ، وتسكين القاف في الثانية .

والثالثة : في قوله :

فَامْشُوا وَدَعُونِي مِنْ قَبْلِ أَنْ تُفَوْتَ

فالصواب " وَدَعُونِي " .

والرابعة : في قوله :

رَأَيْتِي فِي الْمَحَجِّ ، قَالَتْ ائْشِ تَسَالِ

فالصواب " قَالَتْ أَشْ " .

والخامسة في الرسم ، وذلك في قوله :

فَالسَّيِّعُ يَمْخَرِقُ وَخَدُّ وَيُصُولُ

فالمصواب " وخنثو " .

الزجل رقم (٥٠)

ومطلعه :

بَعْدَ جَاءَ وَحَرَمَ رَجَعْتُ فَرِيدَ

وَالْمَلِيحُ مُدَلِّلٌ يَعْمَلُ مَا يَرِيدُ

وهو أربعة وثلاثون سطراً . وقد جعله المحقق من وزن الزجل السابق أي من المقتضب

[الحنثي] ملحقاتاً بفاعلن . وقد رأينا خطأ هذا التوجيه واضطرابه . ونضيف أن هذا الزجل كوزن

الزجل السابق أي (فاعلن مفعولن مفعولن فهو) مع ثلاث ملحوظات :

الأولى : في قوله (يرسم المحقق) :

أَيْنَ ذِيكَ أَلَمَوْدُ وَالْعَشَقُ الشَّدِيدُ ؟

فالوزن الجاري يقتضي عدم نطق بـاء المد في كلمة " ذيك " .

والثانية : في قوله :

كَيْتَلُجْ بِعَيْنِي مِنْ تَحْتِ الدَّلَالِ

فالوزن الجاري يشير إلى أن الكلمة الأولى ينبغي أن تكون " كَيْتَلُجْ " .

والثالثة : في قوله :

مَنْيَانَهُ ذِي يَشْكُ لَوْ أَنِّي تَرَاكُ

فالكلمة الأولى ينبغي إخفاء بـاء المد فيها نطقاً ، ولذا نرى إهمالها رسمياً . أما الباء

الساقطة في الكلمة الثانية ، فإن وضع المحقق سكوتاً عليها يشير إلى عدم مد كسرة الذال الذي

قبلها ، وهذا صحيح .

الزجل رقم (٥٧)

ومطلعه :

نَظَرُ مِنْ مَحَاسِنُ تَكْفَانِي وَالْهَوَى فِتْنِ

وَالَّذِي سَبَّانِي وَأَسْبَانِي مَنظَرًا حَسَنَ

جعله الخفق من المقتضب (فاعلاتُ مضعلن) مع تقسيم الضعيلة الرابعة بعد قطعها إلى رأس وذيل للثالثة (معلن فاعلات فع) . وليس هذا عندي بصحيح ؛ لسببين :

الأول : أن تقفية الصدور تعلن عن انتهاء الضعيلة ، فلا تدوير مع تقفية .

والآخر : أن وزن الشطر الأول دائماً :

* مضعلاتُ مضعلن فع لن *

وهذا لا يمكن رده إلا إلى مشطور المقتضب المسلم في الدائرة ، باعتبار أن فع لن هي مضعلن الحذاء . والأقرب عندي أن يُقفل هكذا :

فاعلن فعولن مفاعيلن فاعلن فعولن

الزجل رقم (٦٠)

ومطلعه :

مِنْ عَادَةِ الْعِشْقِ إِذَا الْحَكَمَ لَسْنُ يُكْتَسَمَ

جعلته الخفق من اجئت (مضعلن فاعلن) ملحقاً بفع مضعلن . وواضح أن تقفية الصدر يمتنع معها التدوير ؛ إذ تنتهي الضعيلة مع التقفية . والذي نراه أن وزن هذا الزجل ، هو

مضعلن فاعلن فع لن ————— مضعلن

الزجل رقم (٦١)

ومطلعه :

بِقُطُوعِ قَلْبِي لَمَّا رَأَى مَنْ يَمْتَنِعُ
الْمَلِيحُ نَعْطِيهِ أَنَا قَلْبًا يَقْطَعُ

جعله الخفق من الرمل (فاعلاتن فاعلن) ملحقاً بفع مضعلن . ويكرر الخفق العبارة الأخيرة في غير موضع . وهي كَمَنْ يَقُولُ عَنْ بَحْرِ السَّرِيعِ ، إنه من مجزوء الرجز ملحقاً بفاعلن . وحققاً يطرده هذا الضعيل لم يشذ عنه سوى سطر واحد ، هو :

أَشْ قَرَى إِنْ قُلْتُ لَهُ رِذْ وَلَسْ يَرِيدُ

فوزنه حسب رأي "كوريتي" : (فاعلاتن فاعلن ف) مضعلن أي إن "فع" ليست تامة ، وإنما زيد قبل مضعلن متحرك لا غير .

والأقرب عندي — وهو ما يطرده معه الزجل كله دون شذوذ ، أن يكون :

فاعلن مستغلن فع لن مستغلن

وهي صورة محورة من مشطور مقلوب البسيط ، ووجه التحوير أن فع لن هنا تفعيلة أصلية — وقد وردت في غير ذلك أصلية أيضاً — مع جواز عنيها ، فصيّر فعلٌ ، كما يجوز سادراً طيها فصيّر فعلٌ ، وبين الثاني الساكن والرابع الساكن من فع لن معاقبة ، أي يشبان معاً ، ولا يحدفان معاً . بقي أن أشير إلى خلل في وزن أحد أسطر هذا الزجل ، وهو :

كُلٌّ مَنْ لَمْ يَنَالَ فِي عَقْلِ عُمَرَ بَلِي

ويستقيم وزنه على أيٍّ من الوجهين ، لو قيل : " نَالَ " مع تنوين كلمة عَقْلٍ ، وإظهار ياء المد في حرف الجر " في " . هكذا :

كُلٌّ مَنْ لَمْ نَالَ فِي عَقْلِ عُمَرَ بَلِي

الزجل رقم (٦٢)

هذا الزجل وزننا : وزن للمطلع والأفعال ، وآخر لما عداها وهو ما أسماه الأديار . ومطلع هذا الزجل :

الْجَنُّ لَوْ عَطَفَنِي هِيَ الرَّاحُ وَعَشِقَ الْمِلاَحُ

وزنه عند الحق " من مجزوء الرجز المقطوع التفعيلة الثانية مكرها (مستغلن فعولن) مع الترفيل في الأغصان وتذليل فع مستغلن في الأسباط " . وواضح أنه يسر دائماً على جعل الوزن متصلاً بين الشطرين . والصواب عندي أن يكون وزن هذا المطلع ، ومثله الأفعال :

مستغلن فعولن فعولان مفعولن فعول

مع جواز عني مفعولن ، فصيّر فعولن . وقد جاءت مفعولن سالمة في موضعين فقط . أما وزن الأديار فهو عندي :

مستغلن فعولن مفاعيلن

ومن الغريب تفسير الحق لمفاعيلن على أنها فعولن مرفلة . ومثال الأديار قول ابن قزمان :

وَعَشِقَ قَدْ طَرَحْتُ إِلَى جَانِبِ

وفي هذا الزجل غلطان في الرواية أباً عنهما الوزن المطرّد ، ولم يشر إليهما الحق كما جرى في كل الديوان :

الأول : في الشطر الثاني من القفل الأخير ؛ إذ جاء هكذا :

* جِي أَعْمَلْ لِي آخ *

وزنه حسب رؤيتنا صحيح * مفعولن فعول * وإنما لحظنا في عدم مراعاة الإرداف في القافية ، والصواب عندي أن يكون :

* جِي أَعْمَلْ لِي آخ *

والآخر : في قوله في الدور الخامس :

فَأَبُو الْحُسَيْنِ عَلِيَّ أَبْنِ الزَّرْهَوِي

الضمة الأخيرة هنا " مفعولان " وحققنا أن تكون مفاعيلن . ويطرد وزنها بحذف أداة التعريف .

الزجل رقم (٦٣)

وكله من وزن واحد . وأوله :

أَتَيْتُ مَنْ نَسَاكَ أَنْظُرْ فِي الْوَزْنِ

جعله الخفق من المقتضب (فاعلاتن مفعولن) ملحقا بفاعلن . ولا يطرد هذا التفسير في بعض الأشطر ، منها أول الزجل ؛ فوزنه كما ترى : فاعلاتن فاعلاتن فاعلن . ومنها قوله :

إِنِّي زَمَانٌ لِي لَمْ نَطْبُخْ قَدَرُ

وزنه : فاعلاتن مفعولن مستعملن . بينما يطرد مع غيره لو فعلناه هكذا :

فاعلن مفعولن مفعولن فعول

مع جواز خبن فاعلن ، وخبين مفعولن أو حذف سادسها . وقد ورد هذا الوزن في الزجلين ٤٩ ، ٥٠ .

الزجل رقم (٧١)

وأوله :

شَفِيفَةُ الْكَاسِ نَرِيدُ نَرُومُ وَالْمِنْـُكِ نَمُ

جعلهُ الحَقَّق جَرْمًا وراء اتصال الشطرين " من المَجْتَح (مستغفلن فاعلان) ملحَقًا بفع
مستغفلن " ، وواضح أن بناء هذا الزجل يقوم على نظام الشطرين ، حيث يستغل كل شطر
بضاعفه . ومن ثم فالصواب عندي أن يكون وزنه وركلاً مستقلاً مخزغاً ، هو :
مستغفلن فاعلن فع لن مستغفلن

الزجل رقم (٧٢)

وأوله :

الْحَلُولُ يُعْجَنُ وَالْفَزْلَانُ تُبَاغُ

جعلهُ الحَقَّق " من مشطور المتقارب المَحذُوف الضعيلة الثانية (فعولن فعو) مع بعض
الاستبدال " وواضح أن عبارة " مع بعض الاستبدال " تشير إلى عدم أطراد الوزن . ووزن هذا
الجزء من المطلع :

مفعولن فع لن مفعولن فعولن

وعندي أنه وزن مستقل بنفسه ، يجوز في مفعولن — وهي هنا تفعيلة أصلية — الحين
فصير فعولن أو الحين مع الكَفْ — وهو حذف السادس الساكن — فصير فعولن .
ومن مواضع تحليل الرواية التي أنبأ عنها الوزن :

وَالْتَرْجُحَ احْبَابُ إِذَا اقْعَدُوا

لَمَّا يَسْتَقِيمُ بِهِ وَزْنُهُ ، تشديد الراء أيضاً في الكلمة الأولى . ومثله :

فَلَأَيْنَ حَمْدَيْنِ جَمَعْنِي بَيْتُ

ويستقيم الوزن لو سكنت الباء في الكلمة الأولى وحركت نونها " فَلَأَيْنِ " . كما يستقيم
لو كانت الكلمة الأولى من الشطر الثاني هكذا : " تَجَمَّعْنِي " . رصد الأوزان إذن لا يكون
مقصوداً لذاته فحسب — في مثل هذه الأحوال — وإنما للمعاونة في اكتشاف مواضع الخطأ في
الرواية أو النسخ .

الزجل رقم (٧٧)

وأوله :

الَّذِي بِقَلْبٍ قَدْ بَاخَتْ بِهِ اخْفَانِي

جعله الخقق من " المقتضب (فاعلات مفصلن) ملحقا بفاعلن فع لن " وواضح أن هذا الشاهد لا يخضع لهذا الوزن ؛ فوزنه " فاعلات فاعلاتن فاعلن فع لن " . والصواب عندي أن الوزن الجاري في هذا الزجل ، هو :

فاعلن مفعولن مفعولن مفاعيلن

مع جواز خبن فاعلن ، وخبن مفعولن أو حذف سادسها الساكن ، أو هما معا . ومن مواضع خطأ الرواية ، أول الدور السادس :

إِنْ يُقْبَلْ كَلَامِي فَخُطِّبَ مَحْمُودَةٌ

ويستقيم الوزن لو قيل " إِنْ قَبِلْ " .

الزجل رقم (٧٨)

ومطلعه :

بَلِّغْ عَنِّي الْمَنَازَةَ سَلَامًا كَثِيرًا

مَضَتْ أَيَّامُ التَّرَاهَةِ وَكَمَّ الْعَصِيرُ

جعله الخقق " مركب من جزوء المقارب المحذوف التفعيلة الثانية (فعولن فعو فعولن) ومن مشطوره المحذوف الثانية فعولن فعو " .

وعندي أن هذا التوجيه لا يستقيم ؛ فكثير من الأشرط أولها مفعولن . ولذا فالصواب أن يقال إن وزنه الجاري :

مفعولن مستغملاتن مفعولن فعو

مع جواز خبن مفعولن ، كما مر في غير موضع .

الزجل رقم (٨٠)

وأوله :

الْقَمَحَ الْجَدِيدَ أَنَا حَبِيبُكَ

جعله الخقق " من مشطور المقارب المحذوف التفعيلتين الثانية والثالثة (فعولن فعو فعو فعولن) مع بعض الاستبدال " .

والصواب عندي أن وزنه المطرد :

مفعولن فعو مستغملاتن

ويشير هذا الوزن إلى ثلاثة أخطاء في الرواية :

الأول : في قوله في الدور الثاني :

دَارِي لَا تُعَدُّ دُ إِلَّا دَارًا

ويستقيم الشطر الثاني بوصل همزة "إلا" وقلونا "بِدارًا" .

والثاني : في قوله في الدور نفسه :

بَلَّغَ أَيَّامَ ذَابَ لِي فِي انتِظَارًا

فالصواب بقطع همزة في الشطر الثاني ، ليكون " في إنتظارًا " وزنه مستعملان ، وهو

الوزن الجاري .

والثالث : في قوله في الدور الأخير :

أُورِيَنِ الْخَيْرَ عِنْدَ مَكَائِكَ

فالصواب فتح الباء من كلمة " الخير " ليكون الوزن " مفعولن فهو " . وما عدا ذلك

لفوزن الزجل مطرود صحيح لا استبدال فيه .

الزجل رقم (٨١)

كالزجل السابق من حيث توجيه الوزن عند التحقق وعندنا .

الزجل رقم (٩٢)

وأوله :

يَا جَوْهَرِي يَا نَعَمَ الصَّدِيقُ

جعل المحقق " صدره من مشطور البسيط المتعرج التفضيلة الثانية (مستعملن فع)

وأعجازه من منهوكه (مستعملن) " . والصواب عندي أنه من مني الرجز :

مستعملان مستعملن

ومن مواضع أخطاء الرواية أو النسخ ، ما تجده في الجزء الثاني من المطلع ؛ إذ ورد

هكذا :

تَمَّ دَقِيقِي لَسَ تَمَّ دَقِيقُ

فوزن الشطر الأول " مفصلن فهو " وهو يخالف الوزن المطرود . ولو قيل " تَمَّ دقيق ؟

لس " لأصبح وزنه " مفصلان " وهو الوزن الجاري .

وكذلك ما تجده في الدور الأول ، وهو :

بَارِيعٌ نَشْكُو مِنْ الشَّيْخِ
لَسْ بَاةَ ذُهَيْتِه وَلَا قِطَاعِ
وَلَا عَصَايْذِ مَا يُبْلَغِ

فيه عطلان : الأول قوله " باريع نشكو " يستقيم الوزن لو قلنا " باريع نشكو " بفتح العين بدلاً من تسكينها . والآخر قوله " ولا قطاع " ويشير الوزن والقافية إلى ألها " وَلَا قِطْعُ " وزنها مستغفلن ، وهو الوزن الجاري في مظه .

الزجل رقم (١١٠)

ومطلعه :

العِشْقُ يَحْلَى وَإِنْ كَانَ فِيهِ نَقَارٌ وَتِيْنَةٌ

راجع ما ذكرناه حول الزجل رقم ٦٠ .

الزجل رقم (١١١)

وأوله :

إِذَا رَأَيْتَ الْحَيْبَ عَازِمٌ عَلَى جَفَاكَ

مثل سابقه .

الزجل رقم (١١٥)

ويسر على نظام واحد ، وأوله :

تَقَطَّعَ اكْبَادِيَا صَبِيَّةٌ

الرسم في الأصل " اكبادي يا صبي " وآثرنا هذا الرسم . وقد جمعه المحقق من البسيط المتحور التفعيلتين الثانية والرابعة (مستغفلن فع مستغفلن فع) . وذلك على جريه على فصل الترفيل وجعله تفعيلة مستقلة ثم يجهد في ردها إلى أصلها . وكان من الممكن أن يقول إن الوزن هو " مستغفلاتن مستغفلاتن " . مع أن الواضح أن هذا الزجل من مشطور مخلع البسيط " مستغفلن فاعلن فعولن " .

الزجل رقم (١١٩)

راجع ما ذكرناه حول الرجل رقم ٦٠ .

الزجل رقم (١٢٠)

وأوله :

هَجَرَ مَنْ نَحِبُو قَدْ الْكَانِي

وزنه (فاعلن فعولن مفاعيلن) ومثله الزجلان أرقام ١٤١ ، ١٤٢ . وقد جعله الخقق " من المقتضب فاعلاتن مفتعلن ملحقا بفع لن مع تنجيل مفاعيلن وبعض الاستبدال " . وهو بتشكيلنا مستقيم لا استبدال فيه ولا خروج .

أما المطلع ، فتشكيل وزني يعتمد على شطرين من هذا الوزن ثم شطر ثالث على وزن مفاعيلن . وأما الأفعال فشطر واحد منه ، ثم مفاعيلن .

الزجل رقم (١٢١)

من مخلع البسيط ، وقد فُعله الخقق — كما جري في مثل ذلك — هكذا : مستغملن فع مستغملن فع .

الزجل رقم (١٢٢)

وأوله :

مُرْ قُلْ لَّ : يَهْجُرْ ؟ مَلِيخْ هُ هِجْرَانُ

جعله الخقق من البسيط المبهور التفعيلة الثانية المقطوع الرابعة (مستغملن فع مستغملن فع لن) والصواب أنه من مشطور المنسرح (مستغملن مفعولات مفعولن) .

الزجل رقم (١٢٣)

جعله الخقق " من المجتث (مستغملن فاعلاتن) ملحقا بفاعلن ، إلا الأسماء الثانية التي عروضها (مستغملن فع فاعلاتن مفتعلن) وهو تنوع للمنسرح " .
قلت : مطلع هذا الزجل وألفاله في تشكيل مخصوص ، وهو :

أَنَا هُ عَاشِقٌ لِقَيْظٍ مَنْ قَدْ

عَاشِقٌ زَمَانِي

لِسَ نِخَافُ فِي عِشْقِي حَدْ

ووزنه :

مستغملن فاعل مستغملن

مستغملاتن

مفعلاتُ مستغملن

مع ملاحظة أن ضرب الجزء الأول من المطلع جاء مقطوعاً ، بينما جاءت مستغملن
— هذه — بعد ذلك تامة أو مطوية .

أما وزن أذوار الزجل ، فجاءت على وزن :

مستغملن فاعلن مفعولن

وهو مثلث البسيط المخلع (التخليع قطع مستغملن التي في الضرب) .

الزجل رقم (١٢٤)

وأوله :

الْغُرْبَ وَالْوَحْدَ وَالْعِشْقَ الشَّدِيدَ

جعله المحقق من المبحث (مستغملن فاعلاتن) ملحقاً بفاعلن . ولو قيل : هو من مثلث
المبحث المسدس في الدائرة لكان أقرب . فمثلث المبحث في الدائرة هو (مستغملن فاعلاتن
فاعلاتن) .

الزجل رقم (١٢٦)

وأوله :

نُعْشِقُ مَلِيحَ لَمْ يُرَى قَطُّ مِثْلُو

جعله المحقق من المبحث (مستغملن فاعلاتن) ملحقاً بفع لن . بينما هو من مثلث
البسيط المخلع .

الزجل رقم (١٢٧)

ومطلعه :

أَذِرْ عَلَيَّ مَاءَ الدَّوَالِي

وَاسْتَقْنِي سِرَّ مَوَالِي

إِنْ وَفَى لِي

وقد جاءت الأفعال من الثاني والثالث ، وجاءت الأفعال من الأول والثاني ووزن هذا المطلع :

مستعلن فعولن فعولن

مستعلن فعولن فعولن

فاعلاتن

وقد جعله اشقق من مجزوء الرجز المقطوع ملحقاً بفعولن مع تذييل فاعلاتن . وهو توجيه بعيد ، إذ لا تأتي فعولن في حشو الرجز . والصواب أنه وزن جديد

الزجل رقم (١٢٨)

ومطلعه :

مَلَتْ وَصَالِي وَالْمَلِيحَ مَلُولٌ

ووزنه الجاري في هذا الزجل كله (مستعلن مستعلن فعل / أو فعول) وهي صورة رجزية . وقد جعله اشقق " من مجزوء البسيط المقطوع التفعيلة الثانية (مستعلن فع لن مستعلن) .

قلت : إن فع لن لم تطرد ، إذ جاءت أحياناً مغبوبة "فعل" ، ومن ثم يتضح خطأ تفعيل اشقق .

الزجل رقم (١٣١)

وأوله :

لَسْ لِي بَعْدَكَ مَنْ نَتَنَظَّرُ

عَلَى السَّلَامَةِ مِنَ السَّفَرِ

جعله اشقق " من مجزوء البسيط المبور التفعيلة الثانية (مستعلن فع مستعلن " وهو من المخلع (مستعلن فاعلن فعولن) وقد جاءت فاعلن في أوله على وزن مفعولن ، وهذا جائز .

الزجل رقم (١٣٤)

وأوله :

أَلْشَنِي بِالْهَوَى عَيْنِي الزَّائِي
وَقَلْبِي الَّذِي يَطْمَعُ

ومن بعض أدواره :

يَا رَبِّ وَأَشْرُ يُكُونُ مِنِّي
يَظْلَمُنِي حَبِّ يَظْلَمُنِي

وقد جعله الخقق " من المزج (مفاعيلن مفاعيلن) ملحقاتاً بمفعولن في الأسماط الأولى مع استبدال كثير . وأرى أن وزن المطلع والأفعال هكذا :

مستعملن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن

وأن وزن الأدوار :

مستعملن مفاعيلن

أما ما أطلق عليه الخقق استبدال كبير — دون أن يحدد مواضعه — فهو بين أمرين :
خلل رواية ، أو خطأ ضبط . وما من شك في أن الوزن الجاري يعرفنا بمواضع الساكن والمتحرك ، وبذا تنحصر احتمالات الخطأ في المتحركات ، وإن كان الخطأ — بوضع متحرك مكان آخر — لا يمكن ضبطه ضبطاً تاماً ؛ لعدد اللهجة أو لاختلاف اللهجات التي تداولت الديوان شرقاً وغرباً .

الزجل رقم (١٣٥)

وأوله :

قَطَعَ قُلُوبٌ وَقَيَّدَ وَيَدَّدَ

ووزنه الجاري " مستعملن فعولن فعولن " وهو وزن مخترع ، إلا أن الخقق جعله " من مجزوء الرجز المقطوع الثانية مكررها " ، وذلك على عادته في تلمس أدنى علاقة مع بعض تفاعيل بحور الشعر الستة عشر .

الزجل رقم (١٣٩)

ومطلعها

عُودًا يُسَوَّى وَكَاسًا يُمَلَأُ

أَرَكَمَ بِسَمِ الْأَ

ووزنه عندي :

مستغعلن فاعلن مفعولن

فاعلن مفعولن

وقد جسرت الأدوار والأفعال بعد ذلك على وزن الجزء الأول من المطلع ، وهو من مثلث البسيط المخلع ، أي الذي قُطعت فيه مستغعلن الأخيرة .

الزجل رقم (١٤١)

ومطلعه :

تَشْرُبُ الْمَلِيحَ وَتَسْقِي

لَا رَقِيبَ عَلَيْنَا وَلَا حَاكِمَ

كَذَا أَمْلَحَ

ووزنه وهو وزن جميع الأفعال :

فاعلن لمولن مفاعيلن

فاعلن لمولن مفاعيلن

مفاعيلن

أما ما عدا ذلك فيسير على وزن الجزأين الأولين (فاعلن لمولن مفاعيلن) . وقد جعله الخفوق من المقتضب (فاعلات مفتعلن) ملحقاً بفع لن مع تدليل مفاعيلن وبعض الاستبدال * . ولحق أنه لا استبدال فيه ؛ إذ يطرد وزنه . وكان من الممكن أن يقال إنه من مثلث المقتضب حسب الدائرة ، حيث قُطعت مستغعلن التي في الضرب ، في الجزأين الأول والثاني . وأيسر منه أن يُفَعَّل كما قدمنا .

الزجل رقم (١٤٢)

وهو كالسابق عند الخفوق وعندي .

الزجل رقم (١٤٦)

ومطلعه :

يَا مَنْ لَهُ فِي السَّفَرِ عَلَامَةٌ

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى السَّلَامَةِ

وهو من وزن مغلغ البسيط ، وقد جعله المحقق * من البسيط المتور الضميتين الثانية والرابعة (مستغعلن فع مستغعلن فع) .

الزجل رقم (١٥٢)

وأوله :

الْقَصْدُ

مَشْرُوبًا بَالِي مَعْضِي بَالِي

ووزنه الجاري في هذا الزجل كله :

فاعلن

مفعولن فع لن مفعولن فع لن

مع جواز خبن مفعولن أو حذف سادسها (الكَفَف) ويجوز اجتماعهما معًا فتصير فعولُ . قال المحقق : "عروضه مشبه أقرب ما يكون إلى المنسرح (فاعلن مفاعيلن فع مستغعلن فع) " . وسبب هذا التوجيه الغريب — في رأبي — أنه وجد فعولن (التي هي صورة محورة من مفعولن) يليها فع لن فجعلهما معًا (مفاعيلن فع) . مع أن الساكن الثاني من مفعولن لم يسقط منها في اثني عشرة مرة . بينما سقط منها خمس مرات فقط . ومن هنا يبدو خطأ توجيه المحقق

الزجل رقم (١٦٩)

ويتكون من مطلع ، ودور واحد مع قفله ، ومطلعه :

نَكْسَ الثَّوْبِ مَعَ خَفَقِ الْعِيدَانِ

عَلَى مِثْلِي يَسْ خِي مَضْمُونِ

وزنه :

مفعولن مفعولن مفعولان

مفاعيلن مفاعيلن

مع جواز خبن مفعولن والقفل الأخير مثله وزنًا وقافية . أما الدور فوزنه . (مستغعلن مفاعيلن) وأوله :

بأكرها كاللما المفعول

فالروض بالنسدى مبلول

لماذا قال المحقق ؟ قال : " عروجه مختلط مشبه فيه تفاعل من المتدارك (فع لن فاعلن فاعلن فع) ومن المزج (مفاعيلن مفاعيلن) ومن المقتضب (فع فاعلات مفعولن) في الأغصان * . ولئن جاز الترجيح في المطلع والقفل ، فإن الربط بين وزن الأغصان (الدور) والمقتضب المسوق بفتح ياء بعدا .

الزجل رقم (١٧٢)

يتكون هذا الزجل من سبعة أسطر : المطلع والقفل كل واحد منهما سطران ، والدور ثلاثة أسطر . وفي أربعة من السبعة خلل رواية لا يطرد معها الوزن الذي اختاره المحقق وهو مشطور الرجز (مستغفلن مستغفلن فهو) ، وعندي أن المطلع والقفل من مشطور السريع ، ومشطور الرجز . أما الدور فهو من مشطور الرجز الذي أشار إليه المحقق بعد محاولتنا تصويب الرواية . ولقصر هذا الزجل نذكره بتمامه لنحيل إليه ، وقد ضمنا رقما لكل سطر منه :

١ — قَلْبِي أَخَذَ مِنِّي وَحَدَّ الصَّبِي

٢ — وَيَتُّ صَارَ حَجِّي وَعُمْرَتِي

٣ — فِي كُلِّ يَوْمٍ نَسْعَى إِلَيْهِ مَرَّتَيْنِ

٤ — وَتَبْكِي لَسَةً قُلَّةً مِنْ كُلِّ عَيْنِ

٥ — وَلَمَّا جِئْتُ قَالَ لِي مُجِيبُكَ مِنْ أَيْنِ

٦ — أَنَا قَمَرٌ فَأَخَذَ تَبْعَتِي شَيْ

٧ — وَلَا تُدْرُ أَكْثَرَ لِحَومَتِي

وزن المطلع والقفل :

مستغفلن مستغفلن فاعلن

مستغفلن مستغفلن فهو

ويستقيم الأول لو قيل :

قَلْبِي أَخَذَ مِنِّي لَوْحَدَ الصَّبِيِّ

وزيادة اللام في " لوَحَدَ " ليست غريبة على معجم ابن قزمان فقد وردت في مطلع

الزجل رقم ١٤٠ ، قال :

عَشَقْتُ لَوْحَدَ الصَّبِيِّ

ويستقيم السادس (أول القفل) لو قلنا " تَبْتَعِي " مع عدم نطق الياء في آخره ، بدلاً

من تَبْتَعِي .

ووزن السدور من السريع (مستغفلن مستغفلن فاعلان) ويستقيم ثانيه — وهو الرابع

— لو قلنا " بَقْلَه " مع مراعاة عدم نطق الهاء ، بدلاً من " قُلْه " .

ويستقيم ثالثه — وهو الخامس — لو قلنا " مُجِيكُم " بدلاً من " مُجِيك " .

الزجل رقم (١٨٢)

وأوله :

يَا قَلْبِ وَاشْ بِيكَ مِنَ التَّجَنِّي مَتَى أَنَا نَطْلُبُ الصَّلَاحَ

ووزنه كما هو واضح من مخلع البيط :

مستغفلن فاعلن فعولن مستغفلن فاعلن فعولن

ويجيء الضرب في غير المطلع والأقفال على وزن " فعو " . وقد جعله المحقق " من

المنسرح (مستغفلن فاعلاتن فع لن) مع الحذف في أعجاز الأقفال " . وحققا يشبه

المنسرح بالمخلع حين يكون ضرب المنسرح على وزن فع لن — أي مصلوفاً — ولكن يمنع

ذلك هنا مجيء " فعول " و " فعو " في الأضرب .

الزجل رقم (١٨٦)

وهو سطران فقط :

رَجَلْتُكَ يَا بَنَ رَاشِدٍ قَوِي مَتَيْنِ

وَأَنْ كَانَ هُوَ بِالْقُوَّةِ فَالْحَمْلَيْنِ

ووزنه :

مستغفلن فع لن مستغفلان

وجعله اخفق من الرجز (مستغفلن مستغفلن فهو أو فع لن) . ويمنع ذلك — عندي —
السطر الثاني ، فهو تبعاً لرأي اخفق على وزن : " مستغفلن مفعولانن فعول " .

للزجل رقم (١٨٩)

ومطلعه :

مَنْ يَحْوُلُو
ذَا الْمَلِيحِ مِنْ يَدَي
أَنْ يَزَوَّلُو

ووزنه عندي :

فاعلن فهو
فاعلن مفاعيلن
فاعلن فهو

أما ما عدا المطلع والأقفال فوزنه :

فاعلن مفاعيلن فاعلن فعولن

ومثال ذلك :

كُلُّ حَدٍّ يَتَحَصَّرُ حِينَ مَعِي يُجُوزُ

أما الخفق فقال عن وزن هذا الزجل : " مرعوس القفل ، وعروضه من المتضبط (فاعلاتن مفعولن فاعلاتن فع) مع تسييق الأقفال بالتفعيلين الأخيرتين " . وتفعيل الخفق لا يخرج عن المتحركات والسواكن ، ولكنه توجه بهيد حين نجعل " فع " أو " فال " تفعيلة مستقلة .

الزجل رقم (١٩٣)

وهو أربعة أشطر أولها :

إِذْ شَمَّرَ اكْتِمَامُهُ لِيَرْمِيهَا

وزنه " مستغفلن مستغفلن فع لن " فهو من مثلث الرجز أو السريع . ولقد جعله الخفق " من المستطيل مفاعيلن فعولن مفاعيلن " . وهو توجه غير صحيح . وفي الأسطر الثلاثة الأخرى غلل يسر في الرواية ، وسوف نجعل من أول الزجل مفتاحاً لمروضه .

الخلل الأول في قوله :

تَرَى الْبُورِيَّ يَرْشُقُ لِدَاكَ الْجِيهَا

ويمتصم وزنه لو أعلنا نطق الواو في " البوري " ووضعنا " لذي " مكان " لداك " ،

هكذا :

تَرَى الْبُورِيَّ يَرْشُقُ لِدِي الْجِيهَا

والخلل الثاني في قوله :

وَلَسْنُ مُرَادُ أَنْ يَقَعَ فِيهَا

ويطرده وزنه لو قيل :

وَلَسْنُ مُرَادُو أَنْ يَقَعَ فِيهَا

والخلل الثالث في قوله :

إِلَّا أَنْ يَقْبَلَ بُدَيْدَاتُهُ

ويطرده وزنه لو قيل :

إِلَّا أَنَّهُ يَقْبَلُ بُدَيْدَاتُهُ

(١) أستاذ ورئيس قسم اللغة العربية بجامعة سرقسطة إسبانيا ، وعضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة .

(٢) لشرة المجلس الأعلى للثقافة بمصر سنة ١٤١٥ هـ / ١٩٩٥ م .

(٣) العاطل الحلي والمراجع العالي ، تحقيق الدكتور حسين نصار ، الهيئة المصرية العامة

للكتاب ، سنة ١٩٨١ ، ص ١٤ ، ٢٢ .

(٤) المصدر نفسه ، ص ٤٦ .

(٥) أنظر المصدر نفسه ص ٣٠ ، ٣٢ ، ٧٠ ، ٧١ ، ٧٣ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ١٠٥ ، ١١٥ ، ١٢٧ ،

١٢٨ ، ١٣٠ .

(٦) عينت مفعولن فيه في كل موضع .

(٧) من هذا الوزن موضح الطيلي " جيش الظلام بالصبح مهزوم " .

(٨) يردّ هذا الوزن إلى القرن الرابع الهجري على أقل تقدير ؛ فقد ذكره الجوهري (٣٤٢ هـ) حيث

قال علال حديثه عن المخلع : " ولم يحن طيه عن العرب ، وقد طواه المحدثون " ، عروض

الودقة ص ٢٩ ، والطبي هنا باعتبار أن أصل عروض المخلع وضربه "مفعولن" . وإن كنا ننظر إليه وزلاً مستقلاً .

(٩) من وزن الشطر الأول : الأَشطر الأول من موشح سراج الدين الحار " لما نوى فرقتي الفتي " ، وموشح أحمد بن مالك السرقسطي " ما لي ولغفر العين " .

(١٠) من هذا الوزن موشح أبي عبد الله محمد بن الحسن البطلوسي المعروف بالكُميت :

ما حُزَّ من عاقبوا إذ قُفروا لِمَ غُفروا

(١١) من هذا الوزن أدوار موشح دار الطراز " بأي أحوى رشق "

(١٢) ومن هذا الوزن موشح ابن رافع رأسه " أبدت البدر " جيش التوشيح الموشح رقم ٥٣ ، وموشح يحيى الصسولي " طلعت من مباسم الزهر " السابق رقم ٨٨ ، وموشح المراسي الحجاز " مطمعي بالوصل " السابق رقم ٩٨ ، وموشح ابن سناء الملك " قامة الغصن ما لها مالت " ، دار الطراز ، ص ١٥٤ .

(١٣) من هذا الوزن أدوار موشح ابن اللبابة " أقم علوي " جيش التوشيح ، الموشح رقم ٤٠ .

(١٤) ومن هذا الوزن — وقد جاءت العروض مختلفة — موشح ابن الأبيض (٥٣٠ هـ) الذي يقول فيه : " بأي لغور لا يُتال بالختلي " جيش التوشيح ، الموشح رقم ٣٧ . وموشح العروس لابن غرلة " من يصيد صيدا " ، العاطل الخالي ، ص ٩٩ .

(١٥) ومن هذا الوزن موشح ابن عبادة الذي يقول فيه " عدل أهل العشيق في الهوى مردود " ديوان الموشحات الأندلسية ٥٢٠/١ ، وموشح ابن سناء الملك " تجلدي يبتئ " وغرامي يمني " دار الطراز ، ص ١٤٩ .

(١٦) ومن هذا الوزن موشح أحمد بن مالك السرقسطي الذي يقول فيه " كم تصيد الحاطها المها العين " جيش التوشيح ، الموشح رقم ١٦٢ . ومنه أيضاً موشح ابن سناء الملك : " عَطَقَتْ ولكن هجرانا " ، وقد جاء الضرب على وزن مفعولن ، دار الطراز ص ١٦٧ . ويحيى لمولن على وزن مفعولن كثير في الموشحات والأزجال ، فإذا قلنا إن لمولن أصلها مفعولن مخبولة ، كان ذلك صحيحاً .

(١٧) ومن هذا الوزن موشح عبادة القزاز الذي يقول فيه " هويت هلالا في الحسن فريدا " دار الطراز ، ص ٧٠ ، ومنه زجل يوم التوسني " عثم العرائم الشاب الظريف " الأعمال الكاملة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٤ ، ٤٣/٢ .

(١٨) ومن هذا الوزن أدوار موشح ابن رحيم " أبيضان يحسود بالسلاط " التي يقول فيها " ألا هو للقيم الحق " جيش التوشيح ، الموشح رقم ١٣٦ .

(١٩) ومن هذا الوزن أدوار موشح " مينات الدمن " أختين كزبي " دار الطراز ص ٦٦ وما بعدها .

(٢٠) الجزء الأول والثالث من مشطور السريع . وقد جاء هذا التشكيل في كثير من الموشحات ، فمن ذلك : مطلع وأغفال موشح " يا ليلة الوصل " للشخ شهاب الدين الخزاعي ، عقود اللآل في

الموشحات والأزجال للتواصي ، تحقيق الدكتور أحمد محمد عطا ، مكتبة الآداب بمصر سنة ١٩٩٩ ، ص ٥٣ ، ومطلع وقفال موشح " سال على الحسين " للمصفي ، المصدر نفسه ص ٥٥ . ومطلع وقفال موشح " باكر إلى اللذة " لإبراهيم بن سهل الإسيلي ، المصدر نفسه ، ص ٥٩ .. وغيرها كثير .

(٢١) جيش التوشيح ، الموشح رقم ١٣٦ .

(٢٢) تجد هذا الوزن مطروداً في الزجل الثالث ، وقد أصاب الخقق في توجيهه .

(٢٣) العيون الفامزة على عبايا الرامزة ، تحقيق الحساني حسن عبد الله ، مكتبة الحفاني بالقاهرة ، ط ٢ سنة ١٩٩٤ ، ص ١٦٠ .

(٢٤) دار الطراز ، ص ١٠٤ .

(٢٥) جيش التوشيح ، موشح رقم ١٥٥ .

التناص في شعر ابن عبد ربه

د. نادية عبد الرحمن محمد (*)

يعتبر مصطلح التناص من المصطلحات النقدية الحديثة، وترجع بداية ظهوره إلى حقبة الستينات من جهود الناقدة جوليا كريستيفا، وقد ظهرت في الدراسات العربية لهذا المصطلح تعريفات عديدة تراوحت بين طول العبارة وقصرها، وإن دلت على مدلول واحد تقريبا.

ومن أفضل تلك التعريفات ما يرى أن التناص inter textual يعني: «مدى من التداخل بين النصوص بعضها وبعض، باعتبار أن النص الثاني هو الذي يتحكم في بنية هذا التداخل، ونوعه، ودرجة الاقتراب أو الابتعاد عن النص الأصلي ومقدار التوظيف الدلالي والبنوي في المساحة النصية الخاصة به»^(١). وترجع أهمية هذا التعريف لدينا لما يحتويه من تحديد لمفهوم التناص باعتباره تداخلا بين نصين سابق ولاحق، وأن وظيفة الأول تقف عند حد هذا التداخل بينما يلعب النص الثاني الدور الأكبر في تشكيل هذا التداخل في ضوء البنية التركيبية للنص وملامح البناء الفني منه، كما أن النص الثاني قد يحول نص التناص من جنس أدبي إلى آخر وفقا لبنية النص الجديد، كذلك يلعب النص الجديد دوره في تحديد درجة التناص التي تشكل الاقتراب أو الابتعاد عن النص

(*) مدرس الأدب بقسم اللغة العربية - كلية التربية - جامعة عين شمس .

(١) البنية السردية في النص الشعري. د/ محمد زيدان. سلسلة كتابات نقدية (١٤٩)، الهيئة

العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٤م - ص ٤١٤.

الأصل وهو ما يعرف بالتناص التام أو الجزئي والتناص لفظاً ومعنى.... إلخ من مظاهر وألوان التناص. كذلك يحدد النص الثاني مدى الوظيفة للدلالة التي يحملها نص التناص في ضوء السياق الجنيد الذي قد يتماثل أو يتغاير عن السياقات التي تمثلها النصوص الأصلية.

وهذا الأمر يجعل من التناص ظاهرة لغوية معقدة قد تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي، وسعة معرفته وقدرته على الترجيح^(١).

وقد بات جلياً أن الخطاب الأدبي لا يمكن أن ينعزل عن الخطابات الأدبية السابقة عليه أو المتزامنة، حيث إنه يتعين عليه بالضرورة في مرحلة النشأة والتطور في ذاته الإبداعية أن يتكون في فلك أدبي أوسع يمثل الخطاب الأدبي في موروته القريب أو البعيد ثم يتشكل أو يعيد تشكيل ذاته بما اكتسبه مضافاً إليه جديدة من الخطابات الأدبية المتزامنة، والتي يشترك معها في قضايا ثقافية وأدبية ومزاج انفعالي واحد، ويتفاعل معها تأثيراً وتأثر، وهذا وإن كان معه لا يمكن نفي التناص عن الخطاب الأدبي عبر تاريخه لا يمنع أنه في حالات " قد ينطلق الخطاب على نفسه- وهو شيء نادر- فلا يتسرب إليه الاستدعاء التناصي إلا في حدود ضيقة تحتاج إلى مجاهدة للكشف عنها، وهو مايشي بالرغبة في الانفراد بالرؤية، وتحمل المسؤولية الإبداعية تحملاً مباشراً كنوع من إرضاء تضخم الذات من ناحية، وإعلان عن موقفها الرافض لما عداها من إبداع من ناحية أخرى، دون أن ندرك أن هذا الرفض هو اعتراف ضمن حضور الآخر، أو الآخرين في قضاء الشعرية"^(٢).

وقد كان كثير من النقاد العرب يرون أنه: " إذا أردت ابتداء الكلام،

(١) انظر تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص - المركز الثقافي - الدار البيضاء -

١٩٨٦م - الطبعة الثانية - ص ١١٩.

(٢) مناورات الشعرية - د/ محمد عبد المطلب، دار الشروق - القاهرة - الطبعة الثانية

١٤١٧هـ، ١٩٩٦م - ص ٥٢، ٥٣.

وجدت المعاني غائبة عنك فتحتاج إلى فكر يحضرها * ^(١) فنظروا في مسائل
لعل فيها إشارات إلى التناص حين تحدثوا عن حل المنظوم ونظم المحلول،
وكون ذلك من الكلام أسهل من ابتدئتهما، لأن المعاني تكون حينذاك حاضرة
* تريد فيها فينحل أو تنقص منها شيئا فينتظم * ^(٢). وإن كان هذا الحد لا يدل
دلالة كاملة على مفهوم ووظيفة التناص، غير أنه يفيد إشارة طالما تحدث عنها
النفاد المحثون عن * أن الفرد يستخدم أداة جماعية محملة بتاريخ طويل من
الاستعمال الأنبي وغير الأنبي. - وبما أن الكلام - أي كلام - لا يبدأ من
صمت، وإنما يبدأ من كلام سابق، فإن هذا السابق يظل له حضوره الفاعل
والقوي من الحاضر عن وعي أو بدون وعي، حيث يأخذ بحضوره شرعية
المشاركة الإنتاجية في وضوح أحيانا وفي خفاء أحيانا أخرى * ^(٣).

ويكاد يجمع أغلب من تناولوا التناص في علاقته بموروثنا النقدي على
أن هناك تنوعا في الحقول النقدية التي رآها نقادنا القدامى تتصل به، مما أوجد
مفاهيم مثل السرقات والمعارضات الشعرية، وهما من المفاهيم التي تحتاج إلى
إعادة توصيف وتنظير في ضوء معطيات فكر التناص - ويضاف إليهما
الاقتباس والتضمين والحفظ الجيد والعقد والتلميح ^(٤).

ويقترح عدد من النقاد الاقتباس والتضمين بوصفهما فكرتين تحملان
الملح القديم للمصطلح الحديث (التناص)، ومن هؤلاء النقاد صبري حافظ الذي
أشار نظريا إلى ذلك، وقد عرض د/ رجاء عيد للتضمين وعده الصق من غيره
بالتناص، حيث يراه حاملا لوظائف عدة منها: توثيق الدلالة أو تأكيد موقف أو

(٣) كتاب الصناعتين - لأبي هلال العسكري بتحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل
إبراهيم مطبعة عيسى البابي الحلبي - القاهرة - ١٩٧١ - ص ٢٢٢.

(١) المصدر السابق نفسه ص ٢٢٢.

(٢) مناورات الشعرية ص ٥٠.

(٣) انظر الإيضاح في شرح علوم البلاغة - الخطيب القزويني - تحقيق ودراسة د/ عبد
القادر حسين - مكتبة الأدب - القاهرة - ١٤١٦هـ / ١٩٩٦م - ص ٤٦٧ : ٤٨١.

ترسيخ المعنى، أو لموازرة نص رفضا لمقولة أو نفيا للمعتقد^(١). ويمكن أن نعتبر ما انتهى إليه صاحب الإيضاح نموذجا لتلك المفاهيم عرضها بإيجاز.

لما الاقتباس فهو أن يضمن الكلام شيئا من القرآن أو الحديث لا على أنه منه^(٢)، وهذا الضرب قد يكون فيه اللفظ المقتبس قد مال عن معناه إلى معنى يلزم عنه في سياق الجديد. ومنه ما لا ينقل فيه اللفظ المقتبس عن معناه الأصلي إلى معنى آخر " ولا بأس بتغيير يمسير لأجل الوزن أو غيره كقول بعض المغاربة عند وفاة بعض أصحابه:

قَدْ كُنَّا مَا خِفْتُ أَنْ يَكُونَا إِنَّا إِلَى اللَّهِ رَاجِعُونَ^(٣)

ونجد في ذلك أنهم خصوا الاقتباس بالاستعارة من القرآن والحديث دون غيرها من النصوص مع عدم التقييد بالاستعارة التامة أو الجزئية منهما أو انحراف المعنى إلى معنى مغاير في النص الجديد عن النص الأصلي أو تغيير في بعض لفظه استقامة للوزن.

لما التضمين فإن صاحب الإيضاح يجعله مخصوصا بالاستعارة من شعر الغير، وأن أحسنه أن يزيد المضمن في الفرع عليه في الأصل بنكتة كالتورية والتشبيه، ولا يضر التغيير ليسير ليدخل في معنى الكلام^(٤).

والعقد: " أن يُنظَم نثرٌ لا على طريق الاقتباس " ^(٥) والمراد بذلك أن يجعل الناظم في شعره ما يشير إلى أن ما نظمته مأخوذ من قرآن أو حديث أو قول الخلفاء أو الحكماء. ومن ثم فمدار التفرقة بين العقد والاقتباس إشارة

(٤) انظر للنص والتناص ، د/رجاء عيد ، مجلة علامات العدد (١٨) - المجلد الخامس ديسمبر ١٩٩٥م. ص ١٧٥ : ٢٠٨.

(١) الإيضاح في علوم البلاغة ص ٤٦٧.

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٤٧١.

(٣) المصدر السابق نفسه ص ٤٧٥.

(٤) المصدر السابق نفسه.

الناظم إلى ما يستعيره من هذه النصوص وعزوها بقول الشاعر^(١):
 قَتَلَنِي بِالَّذِي اسْتَقْرَضْتُ خَطَاً وَأَشْهَدُ مَعْتَرِأً قَدْ شَاهَدُوهُ
 فَبَيْنَ اللَّهِ خَلَقْتُ الْبِرَارِيَا عَنَتُ لَجَلَالِ هَيْبَتِهِ الْوُجُوهُ
 يَقُولُ: إِذَا تَدَايَنْتُمْ بِسَدِينٍ إِلَيَّ لَجَلٍ مَسْمَى فَلَا تَهْوُوهُ
 وأما التلميح: فهو " أن يشار إلى قصة أو شعر من غير ذكره، فالأول
 كقول ابن المعتز: ^(٢)

أَفَرَى الْجَبْرَةَ الَّذِينَ تَدَاعَوْا عِنْدَ سِيرِ الْحَبِيبِ وَقْتَ الزَّوَالِ
 عَطَمُوا أَتَنِي مَقِيمٌ وَقَلْبِي رَاحِلٌ فِيهِمْ أَمَامَ الْجَمَالِ
 مِثْلَ صَاعِ الْعَزِيزِ فِي أَرْحَلِ الْفَوِ وَلَا يَطْمُونُ مَا فِي الرِّحَالِ
 والثاني قول غيره (أبي تمام):
 نَعْمَرُوْا مَعَ الرَّمْضَاءِ وَالنَّارُ تَلْتَنِي أَرَقُّ وَلَصَفَى مِنْكَ فِي سَاعَةِ الْكَرْبِ
 إشارة إلى البيت المشهور:

المستجيرُ بِعَمْرِوْ عِنْدَ كَرِيكِهِ كالمستجيرِ مِنَ الرَّمْضَاءِ بِالنَّارِ^(٣)

والتلميح بذلك يقابل التناص بالمعنى حيث يعمد إلى التصرف في اللفظ الذي يشتمل عليه النص الأصلي. وبذلك يمكن أن نعتبر أن هذه المفاهيم في نقدنا الأدبي قد شملت مادة التناص (القرآن والحديث والشعر والنثر عموماً) والقصة غير الأدبية من الحوادث والأخبار) وكذلك شملت ألوان التناص الجزئي والتمام أو ما يعرف بتناص في اللفظ والمعنى، والمعنى، وصور التصرف في بنية النص الأصلي حين ينتقل إلى النص الجديد، ومعايير الجودة

(٥) المصدر السابق نفسه.

(١) المصدر السابق نفسه ص ٤٧٩

(٢) المصدر السابق نفسه ص ٤٨١.

لتوظيف ذلك لقيمة بلاغية فنية ، وعلاقة النص الأصلي والنص الجديد ومقدار التداخل بينهما دلالة وبنية.

ولذلك نجد أحمد الزغبى يعد مصطلحات مثل الاقتباس والتضمين نماذج من للتناص يستحضرها الكاتب إلى نصه الأصلي لوظيفة فنية، لو فكرية منسجمة مع السياق ، سواء كان هذا التناص تاريخيا أو دينيا أو أدبيا مباشرا بلغة النص نفسه التي ورد فيها لم كان ما يقتبس بروحه أو مضمونه عن طريق التلميح أو الإشارة أو للرمز وهو الذي يعد تناصا غير مباشر^(١).

وهذا ما يؤكد أن أدبنا القديم قد اشتمل على ملامح التناص عبر تاريخه وجغرافيته، وإذا كان (شعراء المغرب قد انطلقوا من إحساس بالانتماء إلى إطار الشعر العربي شأن سائر الأمصار)^(٢)، وكذلك شعراء الأندلس؛ فقد حملت نصوصهم كثيرا من مرجعيات تناصية من القرآن والحديث والخطاب الأدبي عموما، ومن ثم فإن هذه المساحات التناصية التي في شعر ابن عبد ربه تعد دليلا على هذا النزوع إلى الثقافة الأدبية العربية والمشرقية على وجه الخصوص . وهذا ما سنحاول تقديمه في صفحات البحث التالية ونحن نستعرض التناص في شعر ابن عبد ربه من حيث أنواع مادة التناص والموضوعات التي يظهر فيها، والتناص وبنية القصيدة ، وأسلوب تقديم التناص و التناص والقيم الفنية والبلاغية.

أولاً: أنواع مادة التناص في شعر ابن عبد ربه:

تنوعت مادة التناص في شعر ابن عبد ربه، فشملت نصوصاً أدبية وغير أدبية ، أما النصوص الأدبية فقد شملت الشعر في أربعة وثلاثين موضعاً،

(١) التناص لتاريخي والديني، أحمد الزغبى- مجلس أبحاث الليرموك العدد (١) مجلد (١٣)

- ١٩٩٥م- ص ص ١٦٩ : ٢٠٠.

(٢) محاضرات في الشعر المغربي- د/ عبد العزيز نبوي - ديوان المطبوعات الجامعية

الجزائر ١٩٨٣- ص ١١١.

والقرآن الكريم في خمسة عشر موضعاً، والحديث الشريف في موضعين لثنيين، ولأما غير الأدبية فقد شملت أسماء الأعلام والأمكن في خمسة مواضع، كما شملت مصطلحات نحوية وعروضية في موضعين اثنين، وبذلك بلغت مواضع التناص في شعره ثمانية وخمسين موضعاً، وفيما يلي عرض لذلك بشيء من التفصيل بهذه المسألة:

تناص القرآن:

إن امتصاص الخطاب الشعري للخطاب القرآني بشكل مكثف يمكن أن يتيح للشعرية أن تشكل عالماً أرضياً موازياً للعالم السماوي، كلما كان متكاملاً على امتصاص مساحات واسعة صياغياً^(١)، ومن ثم فإن المبدع في التوصل بالتناص القرآني يجب أن يعي مسئولية النص الذي يتعامل معه ويقدر طاقته وما يتضمنه من قيم المعنى والبنية الأسلوبية حتى يتسنى له الاستفادة من ذلك في النص الجديد الذي يكون نص التناص جزءاً من تركيبه وطاقته في معناه وأسلوبه.

ومن أمثلة ذلك ما ذكره ابن عبد ربه في أرجوزته التاريخية التي ضمت مغازي أمير المؤمنين عبد الرحمن بن محمد الناصر، وقد فتح الله عليه فتحاً مبيناً، ونصره نصراً مؤزراً، أجراه على يد جند من عبادته في نفر كثير، يقول: (٢)

فَكَانَ حُشْدًا يَأْلَهُ مِنْ حُشْدٍ مِنْ كُلِّ حَرٍّ عَسَدْنَا وَعَسَدٍ
فَتَحَسِبُ النَّاسُ جَرَادًا مَنْتَشِرًا كَمَا يَقُولُ رُبُّنَا فِيمَنْ حُشِرَ

فقد تناص البيت الثاني معنى الآية الكريمة التي تتحدث عن حال الناس يوم الحشر في سورة القمر حيث يقول رب العزة - سبحانه وتعالى -: ﴿حُشُّعًا

(١) مناورات الشعرية ص ٥٤.

(٢) ديوان ابن عبد ربه الأندلسي، حققه وشرحه الدكتور/ محمد التونجي، دار الكتاب العربي بيروت، لبنان، الطبعة الأولى (١٤١٤هـ/ ١٩٩٣). ص ١٨٨.

لِنَصْرَهُمْ وَيَخْرُجُونَ مِنَ الْأَجْدَاثِ كَمَا هُمْ جَرَادٌ مُنْتَشِرٌ»^(١) يقول الصابوني: " كأنهم في انتشارهم وسرعة إجابتهم للداعي جراد منتشر في الآفاق " ^(٢)، وهذا هو الجانب الذي يتفق مع صفة الجيش الذي يصفه الشاعر، وهو - لا شك - لا يريد أن ينتقل مع هذا التناص صفة القلق والحيرة والتردد التي تعترى الناس يوم الحشر الأعظم، وبالتالي لا بد من النظر إلى نص التناص في بنية النص الجديد على القدر الذي يتفق مع المعنى في نصه الأصلي، ويمكن أن يشاركه فيه النص الجديد، لأن ذلك هو الذي يمثل القيمة الفنية لتوظيف التناص.

تناص الحديث:

تناص ابن عبد ربه في شعره للحديث هو الأكل ورودا حيث لم يرد إلا في موضعين ، من ذلك في محله لقائد يدعي أبا العباس يقول ^(٣):

الله جَرَدٌ لِلنَّدَى وَالْعَبَاسِ سَيْفًا، فَقَلَّدهُ أبا العباسِ
مَلَأَ إِذَا اسْتَقْبَلَتْ غُرَّةَ وَجْهِهِ قَبْضُ الرِّجَاءِ إِلَيْكَ رُوحَ الْبَاسِ
وَجَّةٌ عَلَيْهِ مِنَ الْحَيَاءِ سَكِينَةٌ وَمَحَبَّةٌ تَجْرِي مَعَ الْأَنْفَاسِ
وَإِذَا أَحَبَّ اللهُ يَوْمًا عَبْدَهُ لَقِيَ عَلَيْهِ مَحَبَّةَ النَّاسِ

فألبيت الأخير تناص لمعنى حديث الرسول - صلى الله عليه وسلم - الذي أخرجه البخاري في صحيحه: حدثنا عمرو بن علي حدثنا أبو عاصم عن ابن جريح قال: أخبرني موسى بن عقبة بن نافع عن أبي هريرة عن النبي - صلى الله عليه وسلم - قال: «إذا أحب الله عبدا نادى جبريل: إن الله يحب فلانا فأحببه، فحبه جبريل، فينادي جبريل في أهل السماء : إن الله يحب فلانا

(١) الآية ٧ سورة القمر.

(٢) صفوة التفسير، محمد علي الصابوني - دار الرشيد / حلب ، سوريا، ١٣٩٩هـ - ٣/

٢٨٤.

(٣) الديوان ص ١٠٣.

فأحبوه»^(١) ويلاحظ هنا أن المعنى في بيت التناص جاء لتأكيد محبة الممدوح لأنها مدعومة منه - سبحانه وتعالى -.

تناص الشعر:

لعل أكثر النصوص تواردا في باب التناص في عموم الأدب هي النصوص الشعرية، ولذلك فقد كان الحقل النقدي عند العرب الذي أثرت خلاله أول إضاءات الاقتباس والتضمن باعتبارهما مصطلحين قديمين أكثر ارتباطا بمصطلح التناص - هو حقل السرقات الشعرية.

وقد جاء التناص الشعري في شعر ابن عبد ربه في ثمانية وثلاثين موضعا، ومنها ما جرى كثيرا في كلام العرب حتى عثوه من الأمثال، من ذلك قوله ناصحا في مقطعة^(٢):

يا لها المشغوف بالحبِّ العُتْبُ
كم أنت من تقريب ما لا يقترب
دغ وذ من لا يرعوي إذا غَضِبَ
ومن إذا عتبتَه يوما عَتَبَ
إنك لا تجني من الشوك العُتْبَ

فالبيت الأخير قد جرى في كلام العرب ودار، حتى عثوه مثلا في أقوالهم، وقد أورده صاحب السيرة النبوية: «زعم ليث بن أبي سليم أنهم وجدوا حجرا في الكعبة قبل مبعث النبي - صلى الله عليه وسلم - بأربعين سنة- إن كان ما ذكره حقا - مكتوبا فيه: من يزرع خيرا يحصد غبطة، ومن يزرع شرا يحصد ندامة، تعملون السيئات وتجزون الحسنات؟! أجل كما لا

(١) صحيح البخاري - طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة، الطبعة الثانية -

١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م، كتاب الأدب - باب المحبة من الله تعالى - حديث (٥٣٤٥) / ٩

٢٣١.

(٢) الديوان ص ٤٤.

يجتنى من الشوك العنب»^(١).

وقد ورد هذا القول شطراً من الرجز مفرداً في كتاب العين المنسوب للخليل بن أحمد^(٢)، وذكر الميداني: (إنك لا تجني من الشوك العنب: أي : لا تجد عند ذي المنبت السوء جميلاً. والمثل من قول أكنث . يقال: أراد : إذا ظلمت فاحذر الانتصار ، فإن للظلم لا يكسبك إلا مثل فعلك)^(٣).

غير أن هذا القول كثيره من الأمثال يحتمل أن يكون مضربه مختلفا بعض الشيء عن مورده فيتغير معناه، أو المراد منه في المضرب، لذلك نجده في نص التناص قد وظف في ختام القطعة على سبيل الطرف الثاني من طرفي التشبيه الضمعي للحجاج العكلي في سياق النصيح في نفص يده ممن لا يرعوي ولا يستمع لعتب.

وفي نموذج آخر يرسم صورة في ذكرى ديار الأحبة وبكاء الأطلال، وما يعتري النفس من وجد حين تقع عينه عليه، أو يحل ركابه قريبا منه، فيتوسل صاحبه وهو في مقام الحب وربيع الحبيب أن يسأل عن ساكنيه، ويستمله حتى يؤدي للمقام حقه من المقال ، يقول^(٤):

حال عن العهد لئلا حالا وزال الأحبة عنه فزالا
محلّ تحلّ عراها للسحاب وتحكى الجنوب عليه الشمالا
فيا صاح هذا مقام المحب وربيع الحبيب فحط الرحالا

(١) السيرة النبوية - لأبي محمد عبد الملك بن هشام، تحقيق دكتور محمد فهمي الرجائي، المكتبة التوفيقية، القاهرة، بلا تاريخ ١٤١/١.

(٢) كتاب العين - للخليل بن أحمد، تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي - مؤسسة دار الهجرة - إيران - ١٤٠٩هـ - ١٨٥/٦.

(٣) مجمع الأمثال - للميداني، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، دار القلم، بيروت، بلا تاريخ

(٤) الديوان ص ١٣٤.

مسيل الربيع عن مسلكيه فأتني خرست فما أستطيع السؤال
ولا تعجلتني - هداك المليك - فإن لكل مقام مقالا
فالبيت الأخير في هذه القطعة تناص من بيت الحطينة في قصيدة
يستعطف فيها أمير المؤمنين، عمر بن الخطاب، ويتوسل إليه ألا يستمع منه إلى
قول الوشاة، يقول في ختام قصيدته (١):

تحنن علي هداك المليك فإن لكل مقام مقالا
ولا تأخذني بقول الوشاة فإن لكل زمان رجالا
فإن كان ما زعموا صادقا فسيفت إليك نسائي رجالا
حواسر لا يشتكين الوجي يفضضن ألا ويرفعن ألا

وظاهر النصين أنهما مقام استعطاف، وفي نص الحطينة استعطاف في
سياق أكبر يمثلته تهديد ووعد، وفي نص ابن عبد ربه سياق أكبر يمثلته شوق
ولوعة، غير أن الجامع بينهما أكثر تصورا في ذهن المتلقي من المائز بينهما،
وهنا يبدو حسن توظيف نص التناص إذ إن تصرف ابن عبد ربه في نص
التناص باستبدال قوله: (ولا تعجلني) بقول الحطينة (تحنن علي) يشير إلى قدرة
الشاعر على لمس اللفظين اللذين يجري فيهما الميثاق الأكبر الذي أشرنا إليه ،
وما لذلك من أثر في فهم الشطر الثاني من البيت في النصين كليهما.

أضف إلى ذلك ما يحمله الشطر الثاني (فإن لكل مقام مقالا) من طاقة
فنية نظرا لما أثاره من قضايا أدبية ونقدية ولغوية أثرت في مسيرة حركة النقد
في الأدب العربي القديم، ولا زالت تشكل أساسا من أسسه حتى عصرنا هذا.
ولا مبالغة إذا افترضنا أن ابن عبد ربه قد تقصد التناص في الشطر
الثاني خاصة، لما فيه من مقصد الأبيات قبله، فهو يرمي إلى المقام مقام المحب

(١) ديوان الحطينة (جرجول بن لوس) . شرح أبي سعيد السكري، دار صادر - بيروت -

وربع المحبين للسؤال عنهم، وإلى المقال الذي يريد أن يجري من الفؤاد إلى
اللسان من حديث الذكريات والهوى حتى يوفيه حقه.

ومن النماذج الغر في مظاهر التناص عند ابن عبد ربه اجتماع تناص
قرآني وشعري في قطعة واحدة، في الأصف على الدهر يفنى ولم يكتسب فيه
زادا للأخرة إلا ورود حياض اللهو والغزل، يقول^(١):

بكيتَ حتى لم أدع عبيرةً إذ حملوا الهودج فوق القلوص
بكاء يعقوب على يوسف حتى شفى غلته بالقسمين
لا تأسف الدهر على ما مضى والى الذي ما دونه من محيص
قد يترك المبطئ من حفظه والخير قد يسبق جهد الحريص

ففي البيت الثاني الحد الثاني من التشبيه التمثيلي، بين صورة بكائه
وجزعه على مفارقة أحبائه وصورة بكاء سيدنا يعقوب وجزعه لفراق سيدنا
يوسف - عليهما السلام - والمعاني المتضمنة كما صورتها سورة يوسف في
قوله - تعالى -: ﴿ وَتَوَلَّى عَنْهُمْ وَقَالَ يَلَيْسَ عَلَى يُوسُفَ وَأَبْنَيْتُ عَيْنَاهُ مِنْ
الْحُزْنِ فَهُوَ كَظِيمٌ * قَالُوا تَاللَّهِ تَفْتَأُ تَذْكُرُ يُوسُفَ حَتَّى تَكُونَ حَرَضًا أَوْ تَكُونَ مِنَ
الْهَالِكِينَ ﴾^(٢)، وكذلك من قوله - سبحانه -: ﴿ أَذْهَبُوا بِقَمِيصِي هَذَا فَاَلْقُوهُ
عَلَى وَجْهِ أَبِي يَأْتِ بَصِيرًا ﴾^(٣).

كما أن البيت الأخير من هذه القطعة تناص من شعر عدي بن زيد حيث
يقول^(٤):

يا نفس أبقي واتقي شتم ذي الـ أعراض إن الحلم ما إن يتوص

(١) الديوان ١٠٥.

(٢) الأيتان ٨٤، ٨٥، سورة يوسف.

(٣) الآية ٩٣ سورة يوسف.

(٤) ديوان عدي بن زيد / تحقيق محمد جبار المعبيد، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد-

بغداد، العراق، سلسلة كتب التراث ٢- بلا تاريخ ص ٧١.

قد يُذكر المبطئ من حفظه والخيرُ قد يسبقُ جهدَ الحريصِ
وهذا النموذج يكشف قدرة ابن عبد ربه في التعامل مع نصوص
التناص، ففي بناء عبارته في تصرفها مع نص التناص القرآني ما يعكس قدرة
إبداعية لديه، فهو لو أراد فقط عقدَ لمُشابهة بين البكاءين لاكتفى بالشطر
الأول من البيت الثاني، لكنه سعى إلى التلميح باستمرار البكاء، فاستعمل الحرف
(حتى) للتدليل على ذلك. وهذا الحرف وما بعده من جملته مثل طاقة اختزالية
لنص التناص حيث استطاع بعبارة مختصرة موجزة تضمين معنى نص التناص
كاملا.

كما أن المعنى المضمن ساهم في تجسيد الحالة النفسية للشاعر في موقف
الإبداع وموضوعه، حيث يعتبر نص التناص المذكور غاية ما أثر في البكاء
على مفقود وبذلك يحقق النص من موقعية التمثيل - موقع المشبه به - حسن
التشبيه لما اشتمله نص التناص على أبلغ وأؤكد حالاته.

كذلك فإن في كلام ابن عبد ربه تعزية للنفس ليست في شعر عدي بن
زيد، وهو ما يعتبر تغايرا وانحرافا مقصودا في معنى بيت التناص يقصد المبدع
إحداثه دون أن يفقده قيمته التاريخية والأدبية، وفي الوقت نفسه يضيف ملامح
الشخصية للمبدع الثاني على النص الجديد، ويمنع تلاشي صورة النص الجديد
وصاحبه في حركة التفاعل بينه وبين النص الأصلي.

تناص الأعلام والأماكن:

يتم استدعاء الشخصيات الأعلام بأسمائها محملة بأبعاد تكوينية داخلية
وخارجية، كما أنها تُستدعى لتمثل أصواتا إضافية ذات ضغوط إعلامية
موجهة^(١)، وبقدر توظيف السيرة الضمنية للعلم المعبر عنه تناصا بلفظة مفردة
في سياق يتحمل تاريخه - بقدر ما يحقق هذا التناص قيمة إبداعية، وإضافة إلى
الأصوات داخل النص، حيث إن فاعلية هذا النوع من التناص - لا شك -
ترتكز على ما يثيره الشخص العلم في ذهن المتلقي، ودرجة تمثيله لنمط قمة

(١) انظر مناقشات الشعرية ص ٥٥.

علمية أو دينية أو خلقية أو لنية ... إلخ.

ويمثل التناصر بذكر للشخص الأعلام في شعر ابن عبد ربه نوعاً من استدعاء القيم المرتبطة بهم، من ذلك ذكره أجواد من العرب حاتم الطائي وهرم بن سنان حيث يذكرهم معرضاً ببعض البخلاء يقول^(١):

أبا صالح أين الكرام بأسرهم أفنسي كريماً فالكريم رضاء
أحقاً يقول الناس في جود حاتم وابن سنان كان فيه سخاء
عذيري من خلف تخلف منهم غباء ولؤم، فاضح وجفاء
وكفوله في هجاء بعض موالى السلطان وقد طلب منه مسألة فلم يجبه^(٢):

هلا عطفت برحمة لما دعت وولاً عليك مذاحي وتُبوراً
لو أن لؤمك عاد جوداً عثره ما كان عندك حاتم مذكوراً

وهكذا نجد ابن عبد ربه في تناصه يتخذ من التناصر بذكر أعلام أجواد العرب طريقة لإبراز بخل من يتحدث عنهم من البخلاء على طريقة الضد يظهر حسنه الضد، خاصة وأن المذكورين من أجواد العرب في النصين يمثلان المثل والقيم العليا في الجود.

وإذا اتجه التناصر إلى الأماكن في شعر ابن عبد ربه ، فإنه يتجه إلى مناطق تاريخية معينة، وبخاصة مناطق التاريخ الإسلامي والعربي المضئنة تبعاً لطبيعة الرؤيا واحتياجها إلى مثل هذه المساعدات الإضافية^(٣).

من ذلك ما جاء في شعر ابن عبد ربه في تهنئة الناصر لدين الله في نصر أعزه الله به، فتناصر الشاعر في شعره (حنينا) و(بدرا) يقول^(٤):

يا ناصر الدين هذا النصر قد نزل وأحمد الله كفرا كان مشتعلا

(١) الديوان ص ٤١.

(٢) الديوان ص ٨٦.

(٣) مناورات شعرية ص ٥٥.

(٤) الديوان ص ١٣٥.

حكّت " حَيِّنَا " وبدرًا ولقعةً نزلت بالمشرّكين أُراحت منهم المُسبِّلا
لما أُلصق ابنُ إلياسٍ بهم يَكْسُوا من الحياةِ وعِضُوا الحنكَ والهُبْلَا
فَنَكَّرُ " حنين " وبدرًا، وما يحملانه من فضل الله على المسلمين في بداية
نشأة الدولة الإسلامية وقِيام أركانها وتثبيت بنيانها يقوى من هذا النصر المذكور
عن طريق التشبيه الذي يعقده الشاعر، كذلك يضاف على هذا النصر معنى
البركة من الله، وعده فتاحاً من الفتح على الكفار الذين طامحوا أن يشعلوا
الحرب ناراً على المسلمين فيطفئها الله بإلّنه أو بنصر من عنده.

تناص اصطلاح نحوي وعروضي:

ورد هذا اللون من التناص في موضعين: الأول حيث يقول (١):
بَا مَن يَجُرُّ مِن بَصِيرَتِهِ تَحْتَ الْحَوَائِثِ صَارَمَ الْعَمِ
رُغَتِ الْعَدُوِّ فَمَا مَثَلَتْ لَهُ إِلَّا تَفَرُّغٌ مِّنْكَ فِي الْحُكْمِ
أَضْحَى لَكَ التَّدْبِيرُ مَطَرِدًا مِثْلَ طَرَادِ الْفَعْلِ لِلْإِسْمِ
رَفَعَ الْعَدُوُّ إِلَيْكَ نَظْرَهُ فَرَأَاكَ مُطْلِعًا مَعَ النُّجْمِ
فالبيت الثالث فيه تضمين للقاعدة النحوية ، وإن كان كلامه فيه قلب لأن
الأصل اطراد الاسم للفعل حيث إن كل فعل لا بد له من فاعل يقع منه أو
يتصف به، ولذا قال سيبويه في باب المسمند والمسمند إليه : "وهما ما لا يغني واحد
منهما عن الآخر ، ولا يجد المتكلم منه بدءاً، فمن ذلك الاسم المبتدأ أو المبني
عليه... ومثل ذلك : يذهب عبد الله، فلا بد للفعل من الاسم كما لم يكن للاسم
الأول بد من الآخر في الابتداء (٢).

وهذا التناص في سياق النص يريد به الشاعر التكليل على ارتباط الممدوح

(١) للديوان ص ١٥٢.

(٢) الكتاب - لسيبويه - تحقيق عبد السلام هارون - طبعة دار الجيل ، بيروت لبنان - بلا

تاريخ ٢٣/١.

بالتنبيز والقيام في الرعية، وبذلك يصير التناص لونا حجاجيا لتأكيد الصفة للممدوح خاصة في ضوء ما استحضره الشاعر من معاني عدة فيها من المبالغة الشيء الكثير.

ومثال التناص بالاصطلاح العروض ، قوله بصف الحرب ^(١):

نرى خفياها بهلـاتهم تغور بين الجلد والعظم
على أمـتريج هـبـأبينها ما شئت من خنـف ومن خرم

ويمثل التناص في البيت الأخير وسيلة لتفعيل دور البيوع باعتباره عنصرا من عناصر البلاغة الأدبية ، حيث أجرى الشاعر في قوله: (ما شئت من خنـف ومن خرم) التورية في لفظتي خنـف وخرم ، وهما من المصطلحات العروضية .

فأما الحذف فهو سقوط السبب الخفيف من آخر التفعيلة ، وأما الخرم فهو في أول الوند المجموع ^(٢)، وهذا المعنى الاصطلاحي يعد المعنى القريب للفظتين وبخاصة وقد سبقا بلفظة "أمازيج" التي قد تومئ إلى بحر الهزج ^(٣).

أما المعنى البعيد وهو المقصود والذي يعول عليه في المعنى، وتجري من خلاله براعة التورية في اللفظتين، فهو قطع الأوصال والأعضاء والطن في الحرب.

وهكذا تنوعت مادة التناص في شعرا ابن عبد ربه بين النصوص الأدبية من قرآن وحديث وشعر وأمثال وغير أدبية مثل تناص للشخص الأعلام والأماكن والمصطلحات النحوية والعروضية.

(١) الديوان ص ١٥٤، ١٥٥.

(٢) انظر موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور - د: عبد العزيز نبوي ، دار اقرأ للنشر والتوزيع القاهرة ط١- ١٤٢٥هـ/ ٢٠٠٥م ص ١٣٥٧.

(٣) انظر أساس البلاغة للزمخشري- الهيئة العامة لقصور الثقافة- سلسلة النخائر (٩٥، ٩٦ القاهرة ٢٠٠٣. واللسان لابن منظور طبعة دار صادر ، بيروت، لبنان، بلا تاريخ (مزج).

ثانياً: أنواع التناص في شعر ابن عبد ربه :

لقد طال مصطلح التناص عدة قضايا نقدية مثيرة للجدل من أهمها تاريخية العلم الأدبي وموقع المؤلف من إنتاجية المعنى وعلاقته بالواقع الخارجي، حيث إن كثيراً من الأعمال الأدبية، تمثل من خلاله إعادة إنتاج لأعمال سابقة عليها سواء كانت متحدة للثقافة أو غير ذلك.

وعبر رحلة التناص في نقننا العربي قديمه وحديثه ومعاصره يمكن أن نميز بين نوعين رئيسيين منه: التناص للظاهر ويدخل ضمنه الاقتباس والتضمين ويمكن تسميته بالتناص الواعي أو الشعوري، ويمثله التناص في شعر ابن عبد ربه جميعه، والنوع الثاني هو التناص اللاشعوري حيث يكون خافئاً لا يكون المبدع واعياً بحضور نصه أثناء الكتابة.

ويشكل التناص العلاقات بين النص الحاضر والنص الغائب، أو بين الداخل والخارج، ففي النص الحاضر علاقات مع نصوص كثيرة سابقة أو معاصرة مختزنة في الذاكرة من اللاوعي، وهي تقوم بتشكيل النص الحاضر من هذه النصوص الغائبة، ويظل للنص الغائب علامات حضور في النص الجديد، ولذلك يمكننا الاستعانة بالنصوص الغائبة في إلقاء الضوء على النص الجديد وتأويله^(١).

إذاً فالتناص يحدد شكل العلاقات بين النصين الحاضر والغائب، وهذه العلاقات تتعدد فقد يكون التناص لفظاً أو معنى أو لفظاً ومعنى وقد يكون لفظاً مع تقييد المعنى في النص الجديد عن الأصلي أو مع انحراف المعنى في سياق جديد وهذا جميعه موجود في شعر ابن عبد ربه. ويمثل التناص الخارج الحاصل من التناص وتقاطع النص مع نصوص أخرى غير نصوصه وقد يكون التناص داخلياً يتمثل في إعادة المبدع إنتاج إنتاجه السابق أو تناص إنتاج سابق في نص لاحق وسوف نتناول هذه الأنواع بالتفصيل فيما يلي من صفحات

(١) قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب

العرب، دمشق ٢٠٠٠م ص ١٢٢.

البحث:

يمثل التناص الداخلي نموذج وحيد في شعر ابن عبد ربه وهو في قوله (١):
 لو لم يكن لك غير الموت موعظة لكن فيك عن اللذات مزجج
 أنت المقول له ما قلت مبتدأ هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر
 فالبيت الثاني فيه تناص داخلي حيث ضمنه الشاعر شطر بيت له من
 قصيدة يقول فيها (٢):

هلا ابتكرت لبين أنت مبتكر هيهات يأتي عليك الله والقدر
 ما زلت أبكى حذار لبين مكتهفاً حتى رثى لي فيك الريح والمطر
 يا برودة من حيا مزن على كبد نيراتها بغليل الشوق تستعير
 أليت ألا أرى شمساً ولا قمرأ حتى أراك فأتت الشمس والقمر

وهذه الأبيات كانت في صباه حيث لهو الشباب، وابتكار الشراب مع
 للندماء والإغراق في اللذات، ثم تاب عنها وعن مثلها فيما يعرف
 بالمحسسات حيث أعرب فيها عن إقلاعه عن صبوته وارتجاعه عن تلك الغفلة
 ومن ثم فقد جاء تناصه في محصته وكأنه يذكر نفسه بغفلته فيما سلك، وندمه
 على استنفار نفسه لذلك، فحدث نفسه بما اقترف قولا وفعلًا حتى تكتمل توبته،
 وينفي عن روحه وبينه ما علق بها من تلك المغامرات، ولا يعد هذا التناص
 إعادة إنتاج لنص سابق وإنما استحضار حالة نفسية واكبت النص الغائب
 لأهميتها في النص الحاضر وفهمه وتأويله.

وأما التناص اللفظي في شعر ابن عبد ربه فنجد له لونين: الأول: حيث
 يأتي نص التناص على سبيل الكلام بين قوسين خارجا تماما عن أي التزام مع
 النص الجديد في قوله في غزليه يتحدث فيها عن فتنته بمغنية قصرت ليله

(١) الديوان ص ٩٢.

(٢) الديوان ص ٨٧.

(١) بقاء:

يا مُدِيرَ الصَّدْعِ بِالْحَدِّ الْأَسِيلِ وَمُجِيلَ السُّخْرِ بِالطَّرَفِ الْكَحِيلِ
هَبْ لِمَحْزُونٍ كَسِيبَ قَبِيلَةٍ مِنْكَ يَشْفِي بِرُدِّهَا حَرَّ الْقَلِيلِ
وَقَلِيلِ ذَلِكَ إِلَّا أَنَّهُ لَيْسَ مِنْ مِثْلِهِ عِنْدِي بِالْقَلِيلِ
بَابِي أَحْمَدُ غَنِي مَوْهِنَا بَقَاءُ قَصْرِ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ
يَا بَنِي الصَّيْدَاءِ رِدْوَا فَرَسِي إِنَّمَا يَفْعَلُ هَذَا بِالذَّلِيلِ

فالبيت الأخير من شعر زيد الخيل للطائي أول قطعة يقول فيها: (٢):

يَا بَنِي الصَّيْدَاءِ رِدْوَا فَرَسِي إِنَّمَا يَفْعَلُ هَذَا بِالذَّلِيلِ
لَا تَنْبَلُوهُ فَإِنِّي لَمْ أَكُنْ يَا بَنِي الصَّيْدَاءِ لَمْهَرِي بِالْمَذِيلِ
عَوْنُوهُ كَالَّذِي عَوَّدْتُهُ لِمَجِّ اللَّيْلِ وَإِطْءَاءِ الْقَتِيلِ
لَحْمُ الزُّقَى عَلَى مَنْسَجِهِ فَيُظَلُّ نَشْوَانًا .. يَمِيلُ

وبيت التتاص في النص الجديد غير ملتحم به، وإنما جاء على سبيل الكلام بين قوسين عنوانا للشعر الذي تناولته المغنية، ولم يلتحم المعنى فيه بمعاني النص الغزلي.

غير أن مثل هذا التتاص يظل له قيمة تكشف عن ثقافة الشاعر وسعة حفظه لتراثه العربي، فهذا بيت بموافقة وزنه وقافيته لنص الشاعر ضرورة لا يمكن أن يحل محله إلا بيت بالوزن والقافية كليهما مما يعني أن الشاعر قد دار في ذهنه هذا الحديث في البحث عن البيت الذي يتناصه في هذه الموضع. أي أن التتاص للظواهر خاصة لا يمكن أن يتم إلا عن طريق إرادة وتخيار من المبدع حتى ولو كان التتاص مثل هذا لفظيا فقط.

(١) للديوان ص ١٣٧.

(٢) شعر زيد الخيل . (زيد بن مهلهل) . صنعة أحمد مختار البرزة . دار المأمون للتراث -

دمشق - بلا تاريخ.

ويمثل تناص المعنى دون اللفظ في شعر ابن عبد ربه سائر نصوص التناص من القرآن والحديث، ومثال ذلك التناص للقرآن معنى تصويره مثل بَخِيلٌ يَذْكُرُ مِثْلَ رَجَائِهِ وَوَعْدَهُ يَقُولُ ^(١):

رَجَاءٌ دُونَ أَقْرَبِهِ الْمُتَحَابُّ وَوَعْدٌ مِثْلُ مَا لَمَعَ السَّرَابُ
فبرغم أن للكلام في الشطر الأول قريب المأخذ، سهل المرتقى، يقدر عليه من لديه من صفة الألب نصيب بسيط، فإن في الشطر الثاني من الإيجاز الذي لا يقدر عليه سوى صفوة الأكباء حيث اختزل التصوير الذي ورد في الآية الكريمة التي تصور أعمال الكفار في قوله - تعالى - : ﴿ وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَصْحَابُهَا كَسِرَابٍ يَبْقِيَةٌ يَحْصِنُهَا لَظْمَانٌ مَاءٌ حَتَّىٰ إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابًا وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ ﴾ ^(٢).

فالآية قد صورت السراب في بال المتلقي واضحا ظاهرا، ودلالته ماثلة ومرشحة، وابن عبد ربه ينقل من خلال تناصه لهذا المعنى ولتصويره استحالة وفاء ذلك للبخل برجائه، وأن مطلقه بعبائه كالسراب كلما رأى قرب وفائه في مخيلته استيقن ابتعاده، وكلما طلبه وظن أنه وصل إليه لم يجد بين يديه إلا الحسرة، وهذا يمثل قيمة التناص في تأكيد التصوير.

كما أن هناك إشارة نابضة تظهر من خلال نص التناص الطاقة الكامنة في لفظ دال يمكن أن يجمع في بؤرته النص الغائب لفظا، كما وضح في دلالة لفظ (السراب) ونيايته عن النص الأصلي في تصوير معناه كاملا. حيث إن هذه المفردة بعينها تمتاز بأنها ذات طبيعة تضخمية تؤدي مهمة النص الغائب ليس فقط، بل وتستحضر هوامشه معا ^(٣).

ويمثل التناص لفظا ومعنى أندر نماذج التناص مثل التناص اللفظي، حيث لا يوجد في شعر ابن عبد ربه له إلا نموذج واحد. حيث يبكي شبابه ويتحسر

(١) الديوان ص ٤٩.

(٢) الآية ٣٩، سورة النور.

(٣) انظر مغاورات الشعرية ص ٥٤.

على ما أصابه من الشيب يقول (١):
 كَأَبَةٍ لَدُنْكَ فِي كِتَابِي وَنُخْوَةٌ لَعَزْ فِي جَوَابِي
 قَتَلْتُ نَفْسًا بِغَيْرِ نَفْسٍ كَيْفَ تَنْجُو مِنَ الْعَذَابِ
 خُلِقْتُ مِنْ بَهْجَةٍ وَطَيِّبٍ إِذْ خُلِقَ الْإِنْسُ مِنْ تُرَابِ
 وَلَسْتُ حَتَّى الشَّبَابِ عَلَى قَلْبٍ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ
 أَصْبَحْتُ وَالشَّيْبُ قَدْ عَلَايَ يَدْعُو حَتَّى إِلَى الْخِضَابِ

فالبَيْت الأخير تناص من قطعة مطبوع بن إياس الكنانى حيث يقول (٢):
 يَا لَهْفٍ نَفْسِي عَلَى الشَّبَابِ قَبْلِي عَلَيْهِ لَفُو الْكَتَابِ
 أَصْبَحْتُ أَبْكِي عَلَى شَبَابِي بِكَاءٍ صَبَّ عَلَى التَّصَابِي
 وَأَصْبَحَ الشَّيْبُ قَدْ عَلَايَ يَدْعُو حَتَّى إِلَى الْخِضَابِ

ولتتفق الغرض الفني بين القطعتين جعل بيت التناص متمكناً في النص الجديد لا يستشعر معه الغربة، وكأنه في نصه الأصلي - رغم التغيير اللطيف - كذلك اتفاق موقعية البيت في النصين تشير إلى أن التناص في مثل هذا النوع - لفظاً ومعنى - يعكس ويثبت قدرة المبدع الثاني على التعامل مع ثقافته الأدبية بما يضيف إلى إبداعه أبعاداً جديدة حيث لا تضع شخصيته المبدعة رغم اتفاق النص الجديد مع النص القديم في الموضوع وموقعية بيت التناص الذي يمثل نقطة الالتقاء بينهما وخط التقاطع الذي يرسم صورة التفاعل بين النصين.

وأكثر التناص الشعري في شعر ابن عبد ربه لفظاً ومعنى في نمطين:
 - الأول : التناص لفظاً ومعنى في سياق جديد دون انحراف في المعنى

(١) الديوان ص ٥١.

(٢) شعراء عباسيون (مطبع بن إياس وسلم الخضر وأبو القاسم) دراسات ونصوص شعرية - غروستاف فون برون ، ترجمها وأعاد تحقيقها محمد يوسف نجم، راجعها إحصان عباس منشورات دار مكتبة الحياة بيروت، ط١، ١٩٥٩ م .

بين النصين، وأفضل النماذج الدالة على هذا النمط تناسبه في مقطعة غزلية حيث يقول (١):

أَوْقَتْنِي دَائِي وَأَنْتَ طَبِيبِي قَرِيبٌ وَهَلْ مَنْ لَا يُرَى بِقَرِيبٍ
لَنْ خُفْتُ عَهْدِي إِنْني غَيْرُ خَائِنٍ وَأَيُّ مُحِبٍّ خَانَ عَهْدَ حَبِيبٍ
وَسَالِحَةٌ فَضْلُ الدُّيُولِ كَفَتْهَا فَضِيبٌ مِنَ الرِّيحَانِ فَوْقَ كُتُوبِ
إِذَا بَرَزْتَ مِنْ خَيْرِهَا قَالَ صَاحِبِي أَطْعَمِي وَخُذْ مِنْ حَظِّهَا بِنَصِيبِ
فَمَا كُلُّ ذِي لَبٍّ بِمَوْتِكَ نَصَحَهُ وَمَا كُلُّ مَوْتٍ نَصَحَهُ بِلَبِيبِ

فالببيت الأخير تناسس لشعر أبي الأسود في قصيدة من الحكمة حيث يقول (٢):
أَمَنْتُ عَلَى السَّرِّ أَمْرًا غَيْرَ حَازِمٍ وَلَكِنَّهُ فِي النَّصِيحِ غَيْرُ مُرِيبِ
أَذَاعَ بِهِ فِي النَّاسِ حَتَّى كَفَّهَ بَطِيَاءَ نَارٍ أَوْقَدْتَ لِقُتُوبِ
وَكُنْتُ مَتَى لَا تَرَعُ سِرِّكَ تَنْتَشِرُ فَوَارِعُهُ مِنْ مُخْطِئِي وَمُصِيبِ
فَمَا كُلُّ ذِي لَبٍّ بِمَوْتِكَ نَصَحَهُ وَمَا كُلُّ مَوْتٍ نَصَحَهُ بِلَبِيبِ
وَلَكِنْ إِذَا مَا اسْتَجْمَعَا عِنْدَ وَلَدٍ فَحَقٌّ لَهُ مِنْ طَاعَةِ بِنَصِيبِ

فبييت التناصر في النص الأصلي لأبي الأسود غير مخصوص بأمر أو نصح معين، ولكنه عام يحرص على النظر فيه الناصح والمنصوح، فلا يقدم على نصح إلا من كَمَلَ لديه عقله، فإن كان فلا يبخل بنصح، ولا يقبل أمر أو نصحا إلا ممن خبره من قبل فعلم رجاحة عقله.

أما في النص الجديد في قطعة ابن عبد ربه، فقد وُظِّفَ في قطعة غزلية يتشكى فيها الشاعر حباً من طرف واحد، كلما سنحت الفرصة ليقترّب من

(١) الديوان ص ٥١، ٥٢.

(٢) ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق محمد حسن آل ياسين، بلا ناشر ط ١، ١٩٨٢م، ص

محبوبته ، وينصحه الناصح أن يغتنم الفرصة- تردد في قبول النصيح منه .
والبيت بسياقه الجديد وموقعه يمثل اللحظة التي يتمثل منها انفعال القلق
والتردد الذي يعترى نفس الشاعر فيحجم عن رأي ظمأ النفس إلى لقاء المحبوبة ،
فيعلق هذا التردد على رفض النصيح من صاحبه متعللاً بالمعنى في بيت التناص
خشية أن يكون صاحبه المذكور إما لبيباً غير ناصح وإما ناصحاً غير مبين
صواب نصحه من خطئه، فتظل نفسه حائرة بين الإقبال و الامتناع.

ومن ثم نجد أن ابن عبد ربه قد وظف بيت التناص في المعنى نفسه
للبيت في النص الأصلي برغم السياق الجديد الذي أوجده فيه . وهذا من قدرة
المبدع في احتواء نص التناص وجعله منسجماً مع النص الجديد والسياق الجديد.
- الثاني : أما النمط الثاني فهو التناص لفظاً ومعنى في سياق جديد مع
انحراف المعنى بين النصين، وأفضل النماذج الدالة على هذا النمط في شعر ابن
عبد ربه تناصه لبيت لعمر بن معد يكرب - رضي الله عنه - يضمّنه قطعة
غزلية يتحدث فيها عن مجافاة النوم إذ افترق عنه الحبيب، فلا يفتأ يذكره، ولا
طريق للوصول إليه، فلا يعرف كيف ينفك عن تذكره، وفي الوقت نفسه دون
لقاته حصن منيع. يقول (١):

تجافى النوم بعدك عن جفوني	ولكن ليس يجفوها الدموع
يطيب لي السهاد إذا افترقنا	وأنت به طيب لك الهجوع
ينكر لي تبسمك الأقاحي	ويحكي لي توردك الربيع
يطير إليك من شوق فؤادي	ولكن ليس تترك الضلوع
كان الشمس لما غبت غابت	فليس لها على الدنيا ظلوع
فما لي عن تذكرك امتناع	ودون لقاتك الحصن المنيع
إذا لم تستطع شيئاً فدعه	وجاوزه إلى ما تستطيع

والحقيقة أن بيت عمرو موصول بآخر لتمام معناه حيث يقول ^(١):
 إذا لم تستطع شيئاً فدعته وجلوذته إلى ما تستطيع
 وصلته بالزجاج فكل أمر سمع لك أو سمعت، له وثوق
 فالكلام في بيتي عمرو حث وتحريض، وليس ركناً ودعة ليدع المرء
 ما صعب عليه من الأمور ليتلمس آخر سهلاً، فقد يكون ما صعب عليه حتمي
 وضرورة في الحياة؛ لذا فقد أكمل معناه بالعزيمة والإرادة في طلبه.
 أما البيت في تناص ابن عبد ربه، فقد حمل معنى الحيرة بين الكف عن
 تذكر المحبوب وعدم القدرة على لقائه، وهو معنى لم يكن موجوداً في النص
 الأصلي، وهذا المعنى الجديد يعتبر انحرافاً عن المعنى القديم بسبب السياق
 الجديد الذي وظف فيه بيت التناص، ومثل ذلك المثال يكشف لنا أن النص
 الجديد من خلال التناص يعتمد طريقة تقوم على امتصاص النص القديم وتحويله
 في السياق الجديد لاكتساب ما لم يكن فيه على جهة رفض الذوبان المطلق في
 النص القديم، وتنشيط التفاعل بين النصين بما يحافظ على تاريخه القديم
 وشخصية الجديد المستقلة.

ثالثاً: الموضوعات الشعرية والتناص في شعر ابن عبد ربه:

لقد تنوعت الموضوعات في شعر ابن عبد ربه حتى شملت سائر
 للموضوعات التي سادت الأدب العربي في تلك المرحلة سواء في أدب المشرق
 لم أدب المغرب عدا ما أحاط بشعر الوصف من تطور ملحوظ.
 وما يعنينا في هذا المقام هو أن هناك أغراضاً دون غيرها قد أكثر فيها
 ابن عبد ربه في الاستعانة بألية التناص أسلوبياً، فقد أكثر تناصه في موضوع
 الغزل حتى شمل ذلك نسبة ٧٥% من مواضع التناص، ولا شك أن التناص

(١) شعر عمرو بن معد يكرب، جمعه مطاع الطرايشي - مطبوعات مجمع اللغة العربية -
 دمشق - ط ٢ - ١٩٨٥م - ص ١٤٥، والأصمعيات - للأصمعي - تحقيق أحمد محمد
 شاكر وعبد السلام هارون - دار المعارف - القاهرة - ط ٢ - بلا تاريخ - ص ١٧٥.

القرآني والحديثي يفرض نفسه في موضوع الغزل باعتباره موضوعا مغايرا عن موضوع التناص الجديد، الأمر الذي جعل متابعة التناص وأثره في النص يستلزم فيها مراجعة النصوص الأصلية للوقوف على تأويل معناها في ضوء سياقها الجديد، وقد اتضح كثير من ذلك في الصفحات السابقة، أما ما سنعرض إليه الآن فهو كيف شملت مواد التناص ولوائه أغراض الشعر عند ابن عبد ربه^(١)، كما اتضح في موضوع الغزل والممحصات والمدبح والرناء والفخر والشيب.

أما موضوع الغزل فقد ذكرنا أنه أكثر الموضوعات التي احتلت النصيب الأكبر من توظيف التناص سواء كان تناصا قرآنيا أم شعريا فقط، من ذلك أنه حدث أن مرّ تحت شرفة قصر فسمع غناء لمغنية فأعجب به فتناول رقعة كتب فيها إلى صاحب القصر^(٢):

وَمَنْ يَضُنْ بِصَوْتِ الطَّائِرِ الْغَرْدِ مَا كُنْتُ أَحْسَبُ هَذَا الْبُخْلَ مِنْ أَخْدِ
لَوْ أَنَّ لِسَمَاعِ أَهْلِ الْأَرْضِ قَاطِبَةً أَصْنَفْتُ إِلَى الصَّوْتِ لَمْ يَنْقُصْ وَلَمْ يَزِدْ
لَوْلا اتَّقَلَّتْ شَهَاباً مِنْكَ وَخَرَّقَتِي بِنَارِهِ لَأَسْتَرْقْتُ السَّمْعَ مِنْ بُخْدِ

فالببيت الثالث فيه تضمين لمعنى الآية الكريمة «وَأَنَا كُنَّا نَقْعُدُ مِنْهَا مَقَاعِدَ لِلسَّمْعِ فَمَنْ يَسْمَعِ الْآنَ يَجِدْ لَهُ شَهَاباً رَصَداً»^(٣).

ومراد كلام الجن كما توضحه الآية: «كنا قبل بعثة محمد ﷺ نطرق السماء لنسمع إلى أخبارها ونلقينا إلى الكهان...، فمن يحاول الآن استرق السمع يجد شهابا ينتظره بالمرصاد يحرقه ويهلكه»^(٤). صيانة لخبر السماء، وتمهيدا، للدعوة للخاتمة السامية، وإيمالا لزعم الجن والكهان.

(١) لكتيبنا بلمناج دالة لتفادي الإطالة.

(٢) لندبون ٧٧، ٧٨.

(٣) الآية ٣ سورة الجن

(٤) صفوة التفسير ٤٥٩/٢.

وجلي أن تضمين معنى الآية برغم سياقها الخاص، إنما هو من الشاعر على سبيل الإشارة إلى معاني منها حسن صوت للمغنية وفتنته، وصيانة رب القصر لحرمة بيته، وغبة الشاعر عن استرقاق السمع.

كما أن تعليق الكلام في البيت على الشرط بحرف «لولا» وإن كان مفاده عموماً لمتنازع جوابه لوجود فطله، فإنه يراد به الإصرار على طلب القرب للاستماع إليها.

ولا يمكن حمل المعنى كاملاً من نص الآية إلى النص الجديد، إنما المحمول منه تقية الشاعر وامتناعه عن استرقاق السمع انتماراً بأدب وصيانة لحرمان، ويكون التصوير الذي يماثله المعنى في النص الجديد مبالغاً وتطرفاً يجلب مع النص وطبيعته الرسالية القبول والموافقة، وتحقيق أمنية الشاعر. ومثال تناص آخر في موضوع الغزل يقول ابن عبد ربه^(١):

عَاضَتْ بِوَصْلِ صَدَا تُرِيدُ قَتْلِي عَنَدَا
لَمَّا رَأَيْتَنِي فَرَدَا أَبْكِي وَأَلْقِي جَهْدَا
قَالَتْ وَأَنْزَعَتْ نُرَا وَيُلْجِمُ سَهْجَ سَهْدَا

ويتمثل التناص في هذه القطعة في لخطر الأخير من البيت الثالث وهو من أبيات لكبيشة بنت رافع بن معاوية بن عبيد بن ثعلبة بن عبد بن الأجر، لم سعد بن معاذ، قالته وهي تبكيه بعد أن استشهد في غزوة بني قريظة وفيه تقول^(٢):

(١) لديوان ص ٦٩

(٢) انظر تاج العروس للزبيدي - تحقيق عبد الستار مزاج - مطبعة حكومة الكويت ١٩٦٥

- طبعة مكتبة الحياة - بيروت - لبنان - مادة (نهك) وخزانة الأدب - للبغدادي - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الخنجي - القاهرة - ط ٣ - ١٩٨٩ م. ٢٧٨/٣، والمسيرة النبوية ١٣٠/٣.

وَيَكُفُّمْ سَنَدًا مَنَعًا
 صَرَامَةً وَوَجَدًا
 وَسَوْدَاً وَمَجْدًا
 وفارصاً معداً
 سَدَّ بِهِ مَمْنَعًا
 بِقَدِّهَا مَا قَدَّ

والملاحظ أنه شتان ما بين غرض النص الأصلي، وغرض النص الجديد، فالأول في الرثاء والثاني في الغزل، غير أن الجامع بينهما هو الحزن والفجعة، وقد عرفنا ذلك في النص الأصلي وسياقه، أما النص الجديد فإن الحزن والفجعة فيه لما أصاب الشاعر - من قطيعة المحبوبة وصدها - من الجهد والضنى حتى إذا رآته على تلك الحالة بكى عليه وتألمت، فتمثلت قول كبيشة في مصابها. وبيت التناص بذلك يعكس لنا صورة تمثيلية تكاد يتخيل فيها المحبوبة ضرب صدرها والهة عليه جاحظة العينين متحشجة الأنفاس لسوء ما حل به وكأنه قد قتل بفعلها.

فإذا انتقلنا إلى التناص في موضوع الممحصات، فقد مر بنا من قبل ذلك التناص الداخلي في محمصته التي محص بها غزلية «هلا ابتكرت»، وممحصات ابن عبد ربه قد تعكس لهوه في صباه لما فيها من رقة المعاني ولوعة الندم، فتجدها تقطر توبة، من ذلك ما جاء في قوله ^(١):

يَا قَادِرًا لَيْسَ يَغْفُو حِينَ يَقْتَرُ وَلَا يَقْضِي لَهُ مِنْ عِيشَةٍ وَطَرُ
 عَيْنٍ بِقَلْبِكَ إِنْ الْعَيْنُ غَافِلَةٌ عَنْ الْحَقِيقَةِ وَأَعْمَ أُنْهَى سَفَرُ
 سَوْدَاءُ تَزْفَرُ مِنْ غَيْظٍ إِذَا سَعِرَتْ لِلظَّالِمِينَ فَمَا تُبْقِي وَلَا تَنْزُرُ

(١) الديوان ص ٩١.

إِنَّ الَّذِينَ اشْتَرَوْا دُنْيَا بِآخِرَةٍ وَشَقْوَةٌ بِنَعِيمٍ سَاءَ مَا تَجَرَّوْا
 فقد خاطب الشاعر نفسه معرضاً بصلف الإنسان وكبره ، وعدم قناعته
 من ملذات الحياة التي تلهيه، وتغشى نظره عن الحقيقة، ثم يوضح أن معاينة
 الحقيقة، ومكاشفتها بالقلب؛ لأن العين غافلة، فلو تدبر بقلبه لعلم أنه ما للمفرط
 من مآل إلا سقر، وما أدراك ما سقرا.

والتناص في هذا النص كثير ففي البيتين الثاني والثالث تناص للآيات
 الكريمة في قوله تعالى: ﴿ سَأَصْلِيهِ سَقَرٌ * وَمَا أَفْزَاكَ مَا سَقَرٌ * لَا تَبْقَى وَلَا
 تَذَرُ ﴾^(١). وكذلك قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا الْجَحِيمُ سُقِرَتْ ﴾^(٢)، وهو تناص مبني
 على استعارة الألفاظ الرئيسية في هذه الآيات القرآنية، وهذا الحشد من الألفاظ
 بدلالاته المعجمية والسياقية، يكتف للتصوير الذي صورده الشاعر في قوله
 «سوداء تزفر من غيظ».

وفي البيت الرابع يتناص ابن عبد ربه معنى آيات متعددة في القرآن
 الكريم منها قوله - تعالى -: ﴿ أُولَٰئِكَ الَّذِينَ اشْتَرَوُا الضَّلَالَةَ بِالْهُدَىٰ فَمَا رَبِحَتِ
 تِجَارَتُهُمْ وَمَا كَانُوا مُهْتَكِينَ ﴾^(٣) فحال المنكورين في الآية الكريمة أنهم «أخذوا
 الضلالة ودفعوا ثمنها للهدى... وما ربحت صفتهم في هذه المعارضة والبيع،
 وما كانوا راشدين في صنيعهم في هذه المعاوضة والبيع؛ لأنهم خسروا سعادة
 الدارين»^(٤).

وحال هؤلاء يشبه حال المنكورين في الأبيات شغلتهم الدنيا عن الآخرة
 واستعجلوا ملذاتهم الدنيوية فصرغتهم عن لذة الدنيا والآخرة في طاعة الله،
 فاشتروا نعيم الدنيا بشقاء الآخرة، لا يدرون أنهم ساء ما تجرؤا، فإن ماظنوه
 مكسبا ومتعة في دنياهم يستحيل عليهم شقوة وعذابا في الآخرة.

(٢) الآيات ٢٦، ٢٧، ٢٨ سورة المائدة.

(٣) الآية ١٢ سورة التكاوير.

(٤) الآية سورة البقرة: ١٦.

(٤) صفوة التفسير ٣٧/١

وهذه المساحة للتناصية بين الآيات القرآنية والنص الجديد لاتحاد بين غرض النص الجديد ومعاني قرآنية تؤكد أنه أثبتت أن الخطاب الشعري في مثل هذه الحالات، قد يشكل عالما أرضيا موازيا للعالم السماوي كلما كان متكنا على امتصاص مساحات واسعة صياغتها ^(١) كما لا حظنا في حشد الألفاظ القرآنية في مساحة التناص في الأبيات.

ولعلاقة ابن عبد ربه السياسية دور في ظهور موضوع المديح من شعر ابن عبد ربه، وقد كان للتناص دور ووجود مع موضوع المديح، من ذلك قوله في المديح مقدا بالقسم بالله الذي سوى السماء بغير عمد، وأجرى الماء في الأرض عذبا سائغا لذة للشاربين، وملحا أجاجا لا يلتقيان، ثم ثنى بالمديح حيث خص كف الممدوح بأربع خصال: لثان يجريان في السلم عطاء وإكباراً، وأحزان من دونهما يجريان في الحرب حزما وقتالا، يقول ^(٢):

أما والذي سوى السماء مكثها ومن مَرَج البحرين يلتقيان
ومن قام في الأهوام من غير رؤية باثبت من إدراك كل عين
فما خلقت كفاك إلا لأربع عقال لم يخلق لهن يدان
لتقبيل أفواه وإعطاء نائل وتقليب هندي وحسن غنائ

فقد جاء البيت الأول متناصا لفظا ومعنى الآية الكريمة: ﴿مَرَجَ الْبَحْرَيْنِ يَلْتَقِيَانِ * بَيْنَهُمَا بَرْزَخٌ لَا يَبْغِيَانِ﴾ ^(٣) أي: «أرسل البحر الملح والبحر العذب، يتجاوزان ويلتقيان ولا يمتزجان... بينهما حاجز من قدرة - الله تعالى - لا يطفى أحدهما على الآخر بالممازجة» ^(٤).

وقد حقق نص التناص قيمة فنية متعددة لموضوع المديح في هذا النص،

(١) انظر مناورات الشعرية ٥٤

(٢) الديوان ١٦١

(٣) الأيتان ١٩، ٢٠ سورة الرحمن

(٤) صفوة التفسير ٢٩٥/٣

منها للكشف عن ثقافة الشاعر وقدرته في أن يجمع في قسمه بين قدرة الله في أرضه وسماته وما بينهما في عبارة مختصرة موجزة دالة، وذلك ترفيقاً لقلب الممدوح وتطرية لوجدانه ومشاعره الدينية.

كذلك جاء القسم تأكيداً لجوابه بعده بما يشعر الممدوح بأن الشاعر لا يتحدث عن نفسه وموقفه منه فقط بل ما يذهب إليه هو عموم إحساس الرعية، فيطربه هذا الشأن.

كما إن إشارة نص التناص إلى البحرين للعذب والأجاج، وهذا التقسيم الثنائي هي الفكرة نفسها التي استخدمت في وصف حال الممدوح بتقسيم ثنائي بين حال السلم والحرب، فهو سلم على رعيته، حرب على أعدائه، عذب على المؤمنين، ملح على الكافرين بما تحمله اللفظتان من دلالة مجازية في عبارتنا، فعذوبته إعطاء لرعيته وإكبارهم له، وملوحته حزمه على أعدائه وقتله لهم رداً لكيدهم، وفي ذلك جودة وقع على نفس الممدوح لإجزال العطاء.

وفي معرض موضوع الفخر نجد التناص الغالب هو التناص بذكر شيوخ الأعلام، وابن عبد ربه يتبعه بشعره ويطرب به، ولذا فإن تناصه بذكر الأعلام نجده في ذكره أعلام شعراء العرب ممن هم دون العصر العباسي مشرقيين ومغربيين مثل عدي بن زيد، وزهير بن أبي سلمى^(١)، وجريز بن عطية الخطفي في قوله^(٢):

هنا تُقْنَى قَوْلِي الشُّفْ — رِ فِي هَذَا الرُّوْيِ
قَوَائِبُ أَلْهَمَسْتُ حَلًّا — مِنْ الْخُسْنِ الْبَدِي
تَعَالَتْ عَنْ جَرِيرِ بِل — زُهَيْرِ بِلْ عَدِي
والشعراء المذكورون في البيت الثالث على سبيل التناص بذكر الأعلام

(١) أكثر ابن عبد ربه من التناص من شعر عدي بن زيد خاصة دون سائر الشعراء انظر على سبيل المثال الديوان ص ٧١، ٨٦، ٩٩، وانظر تناص زهير في الديوان ٢٩٩.

(٢) الديوان ١٧٣

من فحول شعراء العرب المتقدمين البارزين، وذكر ابن عبد ربه لهم بتلك الصياغة وهذا التركيب ليس فيه جهة ترتيب أو استدراك، وإنما قصد جمعهم في زمرة واحدة ليزيد من فخره بشعره، وتركيب الكلام علقاً بـ «هل» إنما لإرادة العطف والجمع، وكان «هل» ضمننت معنى «الولو»^(١).

ولأن استدعاء الشخص بأسمائها محملة بأبعاد تكوينية ومتضمنة سيرة ثرية بالأحداث والقيم فإن ذلك يمثل أصواتاً إضافية ذات ضغوط إعلامية موجهة إلى التلقي^(٢)، يقصد بها ابن عبد ربه أن يفتل إبداعه الشعري في صفيرتهم الشعرية وأن يرقى ذاته الأدبية إلى مراقبهم، وفي ذلك توظيف للتناص لتوكيد للمعاني التي يرمي إليها غرض المديح كما لاحظنا والتوكيد للمعنى من ألزم وأخص القيم الفنية للتناص.

وامتداداً للتناص بذكر الأعلام نجده في موضوع الرثاء يمثل هذا اللون باعتباره غرضاً حشد فيه ابن عبد ربه في نموذج واحد ثمانية أعلام من النابهين علماً وأدباً وفقهاً وصلاًحاً، حيث يرثي ابنه في قوله^(٣):

لَمْ تُرَرْهَ لَمَّا رَزَيْنَا وَخَذَهُ وَإِنْ اسْتَقَلَّ بِهِ لَمَنْوُنٌ وَحِيدَا
لَكِنْ رَزَيْنَا الْقَاسِمَ بْنَ مُحْتَبٍ فِي فَضْلِهِ وَالْأَسْوَدَ بْنَ يَزِيدَا
وَابْنَ الْمُبَارَكِ فِي الرِّفَاقِ مُخْبِراً وَابْنَ الْمُسْتَبِ فِي الْحَدِيثِ سَعِيدَا
وَالْأَخْفَشِينَ فَصَاحَةً وَبَلَاغَةً وَالْأَعَشِيِّينَ رَوَاةً وَنَشِيدَا

فقد أراد الشاعر من هذا التناص بذكر هذه الكوكبة من الأعلام حمل ما نبغوا فيه، واشتهروا بين الناس - على المرثى تعظيماً لشأنه ورفعاً لقرنه، وبما يجسد شدة حزنه عليه. فكل علم من هذه الأعلام رُلس فيما اشتهروا به بين الناس من علم وخلق وفصاحة وبلاغة، ولا مجال لأن يبلغ أحد شلوهم مجتمعين

(١) انظر لكتاب ٢٣٥/١

(٢) انظر مناورات شعرية ص ٥٥.

(٣) الديوان ص ٦٧، ٦٨

في شخصه إلا في مثل هذا القول من الشعر، فمن يحوز فضل القاسم بن محمد بن أبي بكر الصديق وهو فقيه المدينة وسيد من التابعين، وعالم للكوفة الأسود بن يزيد النخعي وعبد الله بن المبارك صاحب الفنون والتصانيف حديثاً وفقهاً وتاريخاً؟ ومن يحوز إلى جانب هؤلاء فضل سعيد بن المسيب للتابعي الفقيه الذي صاحب واستمع الحديث عن ابن عمر وابن عباس - رضي الله عنهم جميعاً - أو من يحوز فصاحة الأخفشين بلاغة ولداً والأعشيين أيما كانا من الملقين بذلك وهم أهل السبق؟

لا شك أن الشاعر كان يقصد بهذا التناسل استدعاء تلك القيم جميعاً ليخلعها على المتوفى الذي يرثيه مآثر ومحامد، ويجسد من خلال المبالغة في جمعها في شخصه شدة الأسى والحزن على فقده، وليس لكونه ابنه فقط. وآخر الأغراض التي نعرض لنصيبتها من التناسل في شعر ابن عبد ربه هو موضوع الشيب، وهو موضوع كثيراً ما شغل الشعراء خاصة؛ لما له من أثر على نوازع الشباب من اللهو والتصابي.

لذلك نجد ابن عبد ربه يتناص في ذكر الشيب وانقطاع وصل الكواكب الغواني لتبديل الزمان من الشباب إلى الشيب حيث يقول^(١):

حَالُ الزَّمَانِ فَبَذَلَ الْأَمَالَ	وَكَسَا الْمَشِيبُ مَفَارِقًا وَقَذَالَ
غَشِيَتْ غَوَايِي لَحْيٌ عَنكَ وَرَبِمَا	طَلَعَتْ عَلَيْكَ أَكْلَةٌ وَحَيَالَا
أَضْحَى عَلَيْكَ حُلَاهُنْ مُحَرَّمًا	وَلَقَدْ يَكُونُ حَرَامُهُنْ حِلَالَا
إِنْ الْكَوَاكِبُ إِنْ رَأَيْتُكَ طَلُوبَا	وَصَلَّ الشَّبَابُ طَوِينَ عَنكَ وَصَالَا
وَإِذَا دَعَاكَ عَهْدُهُنْ فَبُئْسَ	نَسَبٌ بِزِينِكَ عِنْدَهُنْ خَبَالَا

فالبيت الأخير تناسل من استهلال الأخطل في أحد قصائده التي استفتحتها بالغزل وذكر أحوال النساء، حيث يقول^(٢):

(١) الديوان ص ١٣٣

(٢) ديوان الأخطل - شرح راجي الأسمر - دار الكتاب العربي بيروت - لبنان - ط ١ -

.....
 يَرْعِينْ عَهْدَكَ مَا رَأَيْتَكَ شَاهِدًا وَإِذَا مِثْلَتْ بِصِرْنِ عَنْكَ مَذَالَا
 وَإِذَا دَعَاكَ نَفْلًا لَخَفْتَهُ وَوَجَدْتَ عِنْدَ عِدَّتَيْهِ مِطَالَا
 وَإِذَا دَعَاكَ عَنْهُنَّ فِقْهَ فَمَنْبَ وَزِينِكَ عِنْدَهُنَّ خَبَالَا

وهذا الكلام من أخبار النساء الغواني^(١)، وفيه من الطرافة في توظيف التناص عند ابن عبد ربه، حيث إن دلالة لفظ «عمهن» في نص التناص حملت معاني البيت جملة مما يصرف الغواني عنه، وفي ذلك تكثيف لطاقة المعنى في القطعة ناتج عن مدلول بيت التناص والفاظه مما يثري النص الجديد ويكشف عن دور المبدع في تشكيل نصه من خلال الاستعارة من التراث.

رابعاً: التناص وبنية الشعر عند ابن عبد ربه:

تمثل البنية والتشكيل المكاني لأجزاء القصيدة أهمية فنية في الألب والنقد العربي، وقد شغلت تلك البنية النقد العربي عبر تاريخه، فتناول النقاد الاستهلال وحسن التخلص والخاتمة كعناصر مشكلة لبنية القصيدة، كما تحدثوا عن مظاهر تلك الأقسام وأهمية للتوظيف الفني لكل قسم منها وعلاقته بالقسم الآخر من القصيدة.

وشعر ابن عبد ربه لكثرة مقطعات وأقواله قصائد، غير أن التناص رغم ظهوره في شعره فيها معاً، إلا أن أكثر التناص قد ورد ضمن المقطعات دون القصائد كما إن التناص ومكانه من بنية القصيدة، قد يشكل في شعر ابن عبد ربه - كما ظهر - لنا دوراً في تأليف المعنى الأدبي لنصه بخلاف ما يحتويه نص التناص من معنى قد يفيد التوكيد أو التصوير.

١٩٩٢ - ص ٢٤٧.

(١) فطر ديوان الأخبار - لابن قتيبة - طبعة الهيئة العامة لتصوير الثقافة - سلسلة الانحفاط

- ٢٠٠٣ - ١٢١/٤.

ومن أهم الأمثلة التي تبرز للتناص وأهميته في ضوء البناء الفني في شعر ابن عبد ربه ما ساقه في غزلية يصف فيها محبوبة حكمت الشمس جلالة وحسن الطرف منها غير مريض، قطعت وصلها فضاقت عليه الأرض بما رحبت، يقول (١):

شَمْسٌ تَجَلَّتْ تَحْتَ ثَوْبٍ ظَلَمَ سَقِيمَةُ الطَّرَفِ بِغَيْرِ سَقَمٍ
ضَاقَتْ عَلَى الْأَرْضِ مُذْ صَرَمَتْ خَبَلِي لِمَا فِيهَا مَكَانٌ قَدَمٌ
شَمْسٌ وَلَقَمَارٌ يَطُوفُ بِهَا طُوفَ التَّنَاصَرِي حَوْلَ بَيْتِ صَتَمٍ
النَّشْرُ مِنْكَ وَالْوَجُوهُ دَنَا نِيرُ وَلَطَرَفِ الْأَكْفِ عَنْمِ

حيث يتناص في البيت الأخير من شعر المرقش الأكبر حيث يقول (٢):

بَلْ هَلْ شَجَّتْ لَظْفَنَ بَلَاةٍ كَأَنَّهُنَّ التَّنَخُّلُ مِنْ مَثَلِهِمْ
النَّشْرُ مِنْكَ وَالْوَجُوهُ دَنَا نِيرُ وَلَطَرَفِ الْأَكْفِ عَنْمِ

وبيت للتناص من الأبيات التي كثر دورانها في أدبيات البلاغة والنقد العربي، وإذا كان الغزل في قصيدة المرقش استهلالاً قد يبدو فيه تصنع وتكلف، والمعاني الغزلية قليلة جداً حيث لم تزد عن المعنى في البيتين المذكورين فإن ابن عبد ربه قد أضاف إلى بيت التناص بموقعه ختاماً للمعنى في النص الجديد رونقاً وحسناً حيث جعله جزءاً أصيلاً من وصف محاسن المحبوبة حتى تكتمل صورتها، وبذا يكون للتناص نفسه دور في الإضافة إلى معاني النصوص المتناص من خلال تشكيلها ضمن النص الجديد في ضوء البناء الفني للقصيدة أو القطعة بالإضافة على ما يكتسبه النص القديم من النص الجديد من مزية الرونق والاستحسان في جملة سياقه الجديد.

هذا وقد شغل التناص في شعر ابن عبد ربه من بنية القصيدة أو المقطعة

(١) الديوان ص ١٤٧

(٢) ديوان المرقش الأكبر (ضمن ديوان بني بكر) - جمع وشرح وتحقيق د/ عبد العزيز

نبوي - دار الزهراء - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٩م - ص ٥٨٦.

في شعر ابن عبد ربه أقسام البنية الافتراضية من مقدمة أو استهلال، وموضوع وخاتمة، غير أننا نسجل أن للتناص في موقع الخاتمة قد مثل نسبة ٨٠% من جملة التناص وعلاقته بالبنية، وتشارك النسبة للباقية كل من التناص في المقدمة والتناص ضمن الموضوع دون الاستهلال أو الخاتمة.

ومثال التناص في مقدمة القصيدة يمثله افتتاح قصيدة يذكر فيها غزوة غزاها الأمير عبد الرحمن بن محمد، وقد فتح الله عليه فيها فتحة مبيناً يقول^(١):
قَدْ أَوْضَحَ اللَّهُ لِلْإِسْلَامِ مِنْهَلَجًا وَالنَّاسُ قَدْ دَخَلُوا فِي الدِّينِ لَفُوجًا
وَقَدْ تَزَيَّنَتِ الدُّنْيَا لِمَلِكِنَا كَأَمَّا أَلْبَسَتْ وَثَنِيًّا وَدِيَهَلَجًا

فإننا نجد تناصاً في البيت الأول في معنى الآية الكريمة من سورة النصر في قوله تعالى: ﴿وَرَأَيْتِ النَّاسَ يَدْخُلُونَ فِي دِينِ اللَّهِ أَفْوَاجًا﴾^(٢) فما سر هذا التضمين في افتتاح النص على الرغم من أن أكثر التضمين في الشعر إنما يقع في الخاتمة عند ابن عبد ربه وعند غيره.

إن سر التناص في مفتتح القصيدة عندنا مرده إلى رغبة الشاعر في أن يطبع الفرحة بالانتصار بطابع ديني، خاصة وأن مثل هذه الفتوح كانت في بلاد الكفر، وتلك الفتوح تعق للناس من ربة الكفر والظلمات والعبودية إلى رحابة الإيمان والأنوار والحرية.

هذا إلى جانب رغبة الشاعر ومحاولته إبراز هذه الغزوة في صورة عظيمة وإضفاء صبغة الانتصارات الإسلامية الأولى لأنها في بلاد جديدة قابلت الإسلام بالرفض والإنكار، كما قوبلت الدعوة الإسلامية في مهدها.
 وقد تآزر نص التناص مع البناء الفني للمفتتح في توليد طاقة شعرية فنية مكنت الشاعر من الانتقال بعد ذلك إلى تفاصيل الفرحة بالنصر ثم إلى مديح الأمير المنتصر والثناء على جهاده^(٣).

(١) الديوان ص ٥٧.

(٢) الآية ٢ سورة النصر

(٣) انظر الديوان ص ٥٧، ٥٨.

لما التناص الذي يشكل جزء الموضوع في بنية النص دون المقدمة ودون الخاتمة فقد كان في موضع يتحدث فيه عن التطلع والطموح لدى الحر في نيل المكارم حيث يقول^(١):

والحرُّ لا يكتفى من نيلِ مكرمةٍ حتى يرومَ التي من دونها العطبُ
يسعى به أملٌ من دونه أجلُّ إن كلفه رغبٌ يستدعيه رغبُ
لذاك ما سأل موسى ربه: أرني انظرُ إليك وفي تمأله عجبُ
يبغى للتزيّد فيما نال من كرمٍ وهو النجى لنبيه الوحي والكتبُ

فثالث هذه الأبيات يتناص معه الآية الكريمة في قوله تعالى: ﴿وَمَا جَاءَ مُوسَىٰ لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ ارْجِعْ إِلَىٰ رَبِّكَ...﴾^(٢) فسؤال سيدنا موسى -عليه السلام- أن يرى الله - سبحانه وتعالى- إنما من جهة التطلع والشوق إليه بعد أن أنس من الروع بالكلام مع الله، وهذا التطلع لمكرمة بعد مكرمة الإرسال التي نالها، «لأن التلذذ بسماع كلام الحبيب يزيد في الشوق إليه والحنين^(٣)»، حتى تهتز النفس لتطلب رؤية من هشت بسماعه.

وقد وفق ابن عبد ربه في تخير العبارة التي أراد الاستدلال بها على مذهبه في تطلع الحر، مما جعل التناص مؤدياً لوظيفة يتطلبها السياق في النص الجديد جملة، ويظهر في النص خاصية أن شاعرنا يسوق نص التناص بمعناه ولفظه على طريقة الاحتجاج حيث ساق النص على صورة قضية تقترب إلى صورة التشبيه الضمني دلالة بينما يجري الكلام في الإخبار.

وأكثر الظواهر الفنية في هذا النص أن التناص من حيث بنية النص مثل جزءاً من الموضوع، وقد ساهم هذا التشكيل في توضيح المعنى الذي يذهب إليه الشاعر، حيث جعل ما يبدو رأياً شخصياً أحد ركني التصوير (المشبه) ونص

(١) الديوان ص ٤٦.

(٢) الآية ١٤٣ سورة الأعراف

(٣) صفوة التفسير ١/٤٧٢.

التناص الركن الثاني (المشبه به) ، الأمر الذي انتقلت به قيمة نص التناص الدلالية إلى الجزء الأول الذي يرمي الشاعر فيه إلى أن يشاركه المتلقي رأيه، وعلو القيمة الدلالية للنص القرآني بخاصة يساهم في تحقيق التأثير المنشود طالما أن العلاقة بين النصين الأصلي والجديد واضحة وممكنة.

أما التناص والخاتمة فإن ذلك من الظواهر اللافتة في شعر ابن عبد ربه، وكما ذكرنا فقد مثل نسبة ٨٠% من موقعية التناص من البنية في الشعر كما ورد ختاماً بمواد التناص ولواتها عدا الحديث الشريف.

من ذلك تناصه للقرآن ختاماً في قصيدة يهاجم فيها المنجمين حيث يقول (١):

إِذَا كَانَ أَخُو النُّجْمِ يَسْرِى الْغَيْبَ بِمَا ضَمَّنَهُ
فَلِمَ ذَا يَطْلُبُ الرُّزْقَ طِلَابُ الْعَاجِزِ الْهَمِّ
وَهَذِي الْأَرْضُ قَدْ وَارَتْ كُنُوزاً عِدَّةَ جَمَّةٍ
فَلَا وَاللَّهِ مَا لَلْـ _____ هِ خَلْقٍ يَخْتَوِي عِلْمَهُ

فقد استخدم الشاعر التناص لمعنى الآيات الكريمة الدالة باعتبارها حجة نقلية بعد الحجة العقلية التي قدم بها حين تساعل عن طلاب المنجمين الرزق من الناس أعطوهم قليلاً أو كثيراً أو منعوهم، وإذا كانوا يدعون العلم فلم لا يكشفون لأنفسهم من كنوز الأرض الجمّة؟ فلما لم يكن في طاقاتهم فعل ذلك بان بطلان ما زعموا.

وتتركز الحجة النقلية في تناص المعنى من الآيات الكريمة كما في سورة البقرة حيث يقول رب العزة - جل وعلا-: «اللَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَّةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ

(١) الديوان ص ١٤٩.

فخّيم^(١).

والآيات كثيرة تتحدث عن اختصاص الله بالعلم الواسع للغيب، وليس لأحد من الإنس الجن أن يحيطوا بشيء منه إلا بما شاء الله به وحيا أو إلقاء في صدر عبد من عباده المخلصين من نبي أو ولي، يقول تعالى: ﴿وَعِنْدَهُ مَفَاتِحُ الْغَيْبِ لَا يُعْطَاهَا إِلَّا هُوَ وَيَعْلَمُ مَا فِي الْغَيْبِ وَالْبَاحِرُ وَمَا تَمْسُقُ مِنْ رِيقَةٍ إِلَّا يَعْلَمُهَا وَلَا حَبَّةٌ فِي ظِلْمَاتِ الْأَرْضِ وَلَا رَطْبٍ وَلَا يَلِيسٌ إِلَّا فِي كِتَابٍ مُبِينٍ﴾^(٢).

وقد لعب البناء الفنى لنص التنافس خاتمة دورا مهما في تحقيق المراد من إيراد الحجة للنقلية - كما ذكرنا - لما تمثّل فيها من إقرار دامغ بفسوخ علم الغيب قديما لله، فيكون الختام للبنية والقول جملة معا، بما يمتنع معه استمرار زعم المنجمين بما يدّعون من علم.

كذلك يتنافس في غزلية يتحدث فيها عن محبوبة^(٣):

بين الأهلـة بدر ماله فلك	قلبي له سؤلّم والوجه مشترك
إذا بدا أفتـهبت عيني محاسنه	ونلّ قلبي لعنـيه فينتهك
استعت بالدين والدنيا مودته	فخائنـي فقلـى من يرجع الفرك
كفوا بني حارث الحارث ريمكم	فكلها الفؤادي كـى كله شرك
يا حار لا أرمين منكم بداهية	لم يلقها سؤفة قلبي ولا ملك

فبيت الختام تنافس من قول زهير يتوعد فيه الحارث بن ورقاء من بني أسد، أغار على بني عبد الله بن غطفان، فغنم واستاق إيل زهير وراعيه يساراء، حيث يقول^(٤):

(٢) الآية ٢٥٥ سورة البقرة

(٣) الآية ٥٩ سورة الأنعام

(٤) الديوان ص ١٢٩.

(٤) ديوان زهير بن أبي سلمى - صنعة أبي العباس ثعلب - نسخة مصورة عن طبعة دار

الكتب ١٩٤٤م - نشرة الدار القومية للطباعة والنشر - القاهرة - ١٩٦٤م - ص ١٨٠.

يا حارٍ لا أُرْسِنَ منكم بداهية لم يلقها سُوقَةٌ قبلي ولا ملكٌ
 فارِدٌ يسراً ولا تَعَفُّ علي ولا تَمَنِّكَ بعِزِّكَ إن الغابر المعك
 ولا تَكُونَنَّ كَقُومٍ عَمَّتْهُمْ يَسوون ما عندهم حتى إذا نُهِكوا
 طابَتْ نفوسُهُم عن حقِّ حَصْنِهِمْ مخالفةً لشرِّ فارِتُوا لما تركوا

وإذا كانت لهجة الوعيد واضحة في أصوات شعر زهير للحارث بن ورقاء، فقد غير ابن عبد ربه هذا الوعيد في تناصه إلى طلب ورجاء في الترفق بحاله ومناشدة المحبوبة وأهلها، ولعل ذلك يملئ علينا إنشادا مخصوصا لبيان المعنى المقصود في النص الجديد بسياقه المتغاير عن النص الأصلي وسياقه.

وموقعية الختام في هذه القطعة لببيت التناص مع النص الجديد مثلت نقطة القمة فيما يرتجى الشاعر بقاءه وتأثيره في ذهن المتلقي المقصود بالخطاب في للقطعة من أهل المحبوبة أو المحبوبة نفسها، وبذلك يظهر مدى أهمية موقعية بيت التناص في إظهار المعنى وترسيخه وتوظيف الملامح التثغيمية للإنشاد لإبراز التناص بين المعنى الشعري والأصوات التي تتفاعل في النص، مع ضرورة فهم الواقع المتغاير بين النص الأصلي والنص الجديد.

وأخر ملامح التناص وعلاقته ببنية النص الشعري في شعر ابن عبد ربه أثر التناص في حجم القصيدة، إذ قد يلعب التناص دورا في تحويل بنية الشعر من قطعة إلى قصيدة، وذلك في قصيدة تحدث فيها عن زكريات أيام الشباب، بعد ما علا مفرقه الشيب يقول^(١):

بَيَاضُ شَيْبٍ قَدْ نَصَفَ
 رَفَفَتْهُ فَمَا ارْتَفَعُ
 إِذَا رَأَى الْبَيَاضَ قَفَعُ
 مِنْ بَيْنِ بِلَسٍ وَطَمَعُ

لَقَدْ لَوَّاهُمُ الْفُتُوحُ
بِأَلْوَانِي فِيهَا جَدُّغُ
أَخْبَبُ فِيهَا وَأَضْنَعُ

فالبينيين الأخيرين تناص من شعر دريد بن الصمة حيث يقول (١):

بَلَّيْتَنِي فِيهَا جَدُّغُ
أَخْبَبُ فِيهَا وَأَضْنَعُ
لَقُودُ وَظَلَاءُ الْكُزْمُغُ
كَتَبَهَا شِيشَاءُ صَدْعُ

فلعلنا نلاحظ أن هذا التناص قد ساعد على إطالة القطعة الشعرية، فكان اندماج بيتي التناص إلى النص الجديد لوحدة المعنى بين النصين، مما أدى إلى تمكين موضعهما منه ، كما أنهما مثلاً خاتمة النص ، الأمر الذي جعل التناص بالفعل آلية لانتقال النص من فئة القطعة الشعرية إلى فئة القصيدة حيث بلغ النص سبعة أبيات وهو حد القصيدة الأدنى كما هو مشهور عند القدماء.

خامساً: التناص والقيمة البلاغية في شعر ابن عبد ربه:

يمثل النص المطلوب تناصاً حمولات وحزماً ضوئية تسرى في عروق النص الأصلي لتساهم في إضاءة النص الجديد للمصوق إليه (٢)، وأخص هذه الحمولات أو الإضاءات القيمة البلاغية التي يمكن أن يشكلها التناص في تفاعله مع النص الجديد خاصة إذا كنا نعتقد ونتفق مع من ذهب إلى أن مثل الاقتباس وما يدور في فلكه من حقول بلاغية قد يمثلها التناص في الاصطلاح الحديث

(١) ديوان دريد بن الصمة - جمع وتحقيق محمد خير البقاعي - دار دمشق - ١٩٨١م ص

١٢٨، والصيغة النبوية ٣٤/٤.

(٢) انظر التناص الواعي - مقال لغاروق عبد الحميد درباله - مجلة فصول - العدد ٦٣ -

الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٤م - ٣٢٢.

لونا من المصنفات^(١).

ولعل من اللافت للنظر أن أكثر القيم البلاغية للتناص في شعر ابن عبد ربه تدور مع مادة التناص القرآني، ولا عجب في ذلك حيث إن التناص القرآني وطاقاته المكتنفة معنى وتصويرا مما يصعب مشاكلته من قبل أي نص آخر، وأهم هذه القيم البلاغية التي ظهرت من خلال تفاعل التناص مع النص الجديد ما يتعلق بالمجاز والمبالغة والتصوير والإطناب.

فأما القيمة البلاغية للمجاز من خلال تفاعل التناص في البيت الجديد فيمثلها صورة غزلية حيث يقول^(٢):

وَأَزْهَرَ كَالْعَيُوقِ يَنْسَعِي بِزَهْرَاءِ لَنَا مِنْهُمَا دَاءٌ وَيُرْزَأُ مِنَ الدَّاءِ
أَلَا بِأَيْسَى صَدَغَ حَكَى الْعَيْنِ فَتَلَّهُ وَشَارِبُ مِسْكٍ قَدْ حَكَى غُظْفَةَ الرَّاءِ
فَمَا السَّخَرُ مَا يُعْزَى إِلَى أَرْضِ بَابِلٍ وَلَكِنْ فَتَوْرُ اللَّحْظِ مِنْ طَرَفِ حَوَازِ

فالتناص في الشطر الأول للبيت الأخير حيث يتناص معنى السحر في أرض بابل الذي كان يعلمه هاروت وماروت كما ورد في قوله - تعالى - :
«..... وَكَسَنَ الشَّيَاطِينُ كَفَرُوا يُعْمُونَ النَّاسَ السَّخَرَ وَمَا أَقْرَبَ عَلَى الْمُتَكِنِينَ بِبَابِلَ هَارُوتَ وَمَارُوتَ....»^(٣)

والنظر بين النصين يشير إلى أن «السحر» المذكور في الآية إنما على جهة الحقيقة مما اعتبره المعجميون مما دق ولطف مأخذه وكان الشيطان فيه عوناً^(٤)، أما المجاز في استخدام لفظ «السحر» فإنما هو كما أشار إليه بالتمثيل صاحب أساس البلاغة حيث قال: «والمرأة تسحر للناس بعينها، ولها عين

(١) انظر عناصر البلاغة الأدبية - د/ نبيل راجب - سلسلة الأعمال الفكرية - مكتبة الأسرة

- ٢٠٠٣م - ص ٩.

(٢) الديوان ص ٤٢.

(٣) الآية ١٠٢ سورة البقرة

(٤) انظر تهذيب اللغة والصحاح (سحر).

ساحرة، ولهن عيون سولجر»^(١) أي أثر جمالها ووقعه بالنفس إكباراً وإعجاباً وانجذاباً.

وبنية العبارة في البيت باستخدام النفي والاستدراك ليست لنفي ما أثبتته الله - سبحانه - في الآية للكريمة وإنما على جهة المقابلة بين السحر الحقيقي فيها والسحر المجازي فيما بعد الاستدراك، حيث يحقق هذا التركيب بالنفي الدهشة والإثارة، ثم يتبعه الاستدراك الذي تكمن في ثنائه تأجج الإثارة والتشويق مما يجعل النفس تقبل الإثبات في القضية المخبر عنها في إثبات السحر لجمال تلك المرأة وفطور لحظها وحرور عيناها.

ومعنى هذا أن قيمة توظيف المعنى المتناص تعود إلى فائدة في المعنى الذي يرمي إليه الشاعر حين يستخدمه ، وأن التناص يمثل طاقة تبعث على النشاط في تلقي النص من خلال آلية المجاز وما يحققه من قيمة بلاغية حين يكون أحد طرفي الحقيقة والمجاز في معنى النص مرتبطة بالتناص.

من جهة أخرى تمثل المبالغة من خلال التناص قيمة بلاغية في توظيف التناص في شعر ابن عبد ربه يلجأ إليها في معرض المدح أو الهجاء خاصة، من ذلك ما ذكره في أصدقائه يتهمهم بالبخل الشديد حتى قال فيهم^(٢):

حِجَارَةٌ تُخَلِّبُ مَا تَجُودُ وَرُبَّمَا تَفْجَرُ مِنْ صَمِّ الْحِجَارَةِ مَاءٌ
وَلَوْ أَنَّ مُوسَى جَاءَ يَضْرِبُ بِالْعَصَا لَمَا تَهَجَّسَتْ مِنْ ضَرْبِهِ الْبُخْلَاءُ

فالبيتان قد تناصا معنى من الآيات القرآنية، حيث ورد في البيت الأول تناص للمعنى في قوله تعالى: «.... وَإِنْ مِنْ الْحِجَارَةِ لَمَا يَتَفَجَّرُ مِنْهُ الْأَنْهَارُ وَإِنْ مِنْهَا لَمَا يَشْقُقُ فَيُخْرِجُ مِنْهُ الْمَاءَ....»^(٣)

والملاحظ أن ابن عبد ربه قد اتخذ من أسلوب الآية للكريمة نموذجاً في بناء البيت حيث أثبت معنى الحجارة المطلق في وصف بخلهم كما وصفت الآية في أولها قصة قلوب بني إسرائيل في قوله - تعالى - : «ثُمَّ قَسَتْ قُلُوبُكُمْ مِنْ بَعْدِ ذَلِكَ فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ»^(٤) ثم استدرك ابن عبد ربه على حكمه مبالغة في

(١) أساس البلاغة (سحر).

(٢) الديوان ص ٤١.

(٣) الآية ٧٤ سورة البقرة

بخلهم في قوله: «وربما تفجر من صم الحجارة ماء» على سبيل الإضراب عن الحكم الأول إلى حكم جديد ثانٍ مثلما جاء في الآية للكرامة في قوله - تعالى - : «فَهِيَ كَالْحِجَارَةِ إِذْ أَنْشَدَ مُوسَى (٢)» ، وقد ذهب بعض المفسرين إلى أن «لو» في الآية للكرامة بمعنى «بل» أي: بل هي أشد قسوة (١). ففكر ابن عبد ربه باستدراكه يعني: أنه يريد أن يذهب إلى أن وصفه لهم بالحجارة أقل من أن يوفيههم حقهم في التلذذ على البخل الحادث منهم؛ فاستدرك بما ذكر من انبثاق الماء وانجاسه من الحجارة مبالغة في هجائهم بالبخل.

وفي البيت الثاني نجد التناص من معنى الآية للكرامة في قوله - تعالى - : «وَأَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنْ يَضْرِبَ بِخَصَاكَ الْحَجَرَ فَاتَّخَذَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مِشْرَبَهُمْ (٢)»

والشاعر يريد بهذا التناص بيان إعجاز الله في هذا الأمر وإجرائه على يد موسى - عليه السلام - ، ثم يضيف إمعانا في تقطيع صورة بخلهم وتوكيدا للمبالغة التصوير في البيت الأول من البيتين السابقين كأنه يراهم أقسى وأجمد من أن تجري عليهم سنة مثل التي أجراها الله علي يد كلميه. ولا شك أنه لا يعني بما أورد مطلقا أن يمنع إجراء القدرة الإلهية في ذلك على جهة الحقيقة، وإنما للكلام على جهة الاتساع والمبالغة في تصوير شدة بخلهم وجفاء أيديهم بخلا بما لديهم ، تلك المبالغة التي قدمها بالشرط «لو» مما يسوغ قبولها وتمكينها (٣) دون أن تصطدم مع العقيدة.

ومن القيم البلاغية لتفاعل التناص مع النص الجديد في شعر ابن عبد ربه قيمة التصوير، والتصوير من أهم الملامح الفنية التي تميز النصوص الأدبية عما سواها حيث يلعب الخيال دورا في إبراز المعاني وتوضيحها وتوكيدها من خلال تلك الصور التي تظهر في مفهوم التراكيب النصية من تشبيهات وغيرها. فمن ذلك تصويره ذاما المنجمين ، ساخطا على ادعائهم معرفة الغيب ،

(١) انظر جامع البيان في تفسير القرآن - لابن جرير الطبري - طبعة دار الجيل - بيروت

- لبنان - بلا تاريخ - ٢٨٧/١.

(٢) الآية ١٦٠ سورة الأعراف

(٣) انظر الإيضاح ٤١٤

وَالسَّعْيُ فِي طَلْبِهِ، يَقُولُ (١):
 فَكَذَّبْتُمْ بِكَذِبٍ فِي سَعْيِهِ وَعَلِمْتُمْ فِي أَصْلِهِ كَذِبٌ
 مَا أَنتُمْ شَيْءٌ وَلَا عَلِمْتُمْ قَدْ ضَعَفَ الْمَطْلُوبُ وَالطَّالِبُ
 تَغْلِبُونَ اللَّهَ فِي حُكْمِهِ وَاللَّهُ لَا يَغْلِبُهُ الْغَالِبُ

فقوله في البيت الثاني «قد ضعف المطلوب والطالب» تناص من الآية الكريمة من سورة الحج (يَا أَيُّهَا النَّاسُ ضُرِبَ مَثَلٌ فَاستَمِعُوا لَهُ إِنَّ الَّذِينَ تَدْعُونَ مِنْ دُونِ اللَّهِ لَنْ يَخْلُقُوا ذُبَابًا وَلَوْ اجْتَمَعُوا لَهُ وَإِنْ يَسْتَنْفِذُوا مِنْهُ ضَرْفَ طَالِبٍ وَالْمَطْلُوبِ) (٢)

والراجع في تفسير طالب والمطلوب في الآية الكريمة على الترتيب عابد الصنم الذي يُطلب الخير منه، والمطلوب هو الصنم نفسه (٣).

وأما في البيت فالطالب يراد بهم المنجمون، والمطلوب يراد به علمهم وكهانتهم التي يتفنون به لفظة من يتردد عليهم في سلبه الغالي والرخيص، وقيمة التناص في هذا النص تظهر من خلال عقد مشابهة بين «الطالب» في الآية وفي البيت وكذلك بين «المطلوب» فيهما بحيث تنتقل دلالة التحقير المتمثلة فيما يدل عليه اللفظان في الآية إلى لفظي البيت، بما يحقق وظيفة التشبيه المخلق من خلال التناص، مع ملاحظة أن اختلاف ترتيب لفظي نص التناص بين الآية والبيت إنما من جهة التصرف لإقامة الوزن ومراعاة القافية - لم يسلب من قيمة التناص لبلاغية شيئاً.

وأخيراً يبقى الحديث عن التناص والقيمة البلاغية للإطناب في شعر ابن عبد ربه، وذلك من خلال النموذج الدال في شعره حيث يدعو إلى المبادرة إلى العمل الصالح، والإصرار إلى التوبة قبل امتداد يد الموت المحتوم، وانقضاء الأجل المحسوب حيث يقول (٤):

(١) للديوان ٤٨.

(٢) الآية ٧٣ سورة الحج

(٣) صفوة التفسير ٢٩٩/٢

(٤) للديوان ص ٦٨.

بالرّ إلى التوبة الخُصاء مُجْتهدًا والمَوْتُ وَيَحْكُمَ لَمْ يَمُذَّ إِلَيْكَ يَدَا
ولَوْ قَبَّ مِنْ اللَّهِ وَعَدًا لَيْسَ يُخَلِّفُهُ لَا يُدُّ اللَّهُ مِنْ حِجَارٍ مَا وَعَدَا

والبيت الثاني وضح فيه تضمين الشاعر وتناصه معاني آيات قرآنية متعددة منها قوله - تعالى -: «... قَلَنْ يُخَلِّفَ اللَّهُ عَهْدَهُ...»^(١) وقوله - تعالى - «وَعَدَ اللَّهُ إِنْ اللَّهُ لَا يُخَلِّفُ عَهْدَهُ»^(٢) وقوله سبحانه «وَعَدَ اللَّهُ لَا يُخَلِّفُ اللَّهُ وَعْدَهُ»^(٣)

وبرغم أن كل آية قد ورد نص المعنى المضمن منها في سياقات مختلفة فإن الشاعر وظف المعنى المضمن في سياق عام، حيث إنه قد استخدم الألفاظ الموحية بمعانيها في النص الأصلي من الآيات في سياق نصه للخاص.

وقد جاء التناص في هذا النص على طريقة الإطناب وبلاغته، ليتمكن في النفس بأفضل تمكن، «فإن المعنى إذا ألقى على سبيل الإجمال والإبهام تشوقت نفس السامع إلى معرفته على سبيل التفصيل والإيضاح، فتوجه إلى ما يرد بعد ذلك، فإذا ألقى كذلك تمكن منه فضل تمكن وكان شعورها به أتم»^(٤).

وقد راعى ابن عبد ربه في بنية الإطناب في البيت الأسلوب القرآني في ارتباط أول آخر الفواصل القرآنية معنى بما قبلها في الآية توكيدا لمضمونها أو لإبراز الحقيقة فيها، ولذا فقد جاء الإطناب ممثلا في المعنى المتناص تذييلا للبيت متشابكا مع النص، مسبوكا في قالب الحكمة المطلقة القابلة للاستمرار عبر الزمن.

وهكذا مثلت للقيم البلاغية دور التناص في التفاعل بين النص الجديد والنصوص الأصلية بشكل تظهر فيه أصالة الجديد وملامح شخصيته من خلال قدرة المبدع على توظيف طاقات النصوص التي يتناصها في إبداعه.

(١) الآية ٨٠ سورة البقرة

(٢) الآية ٣١ سورة الرعد

(٣) الآية ٦ سورة الروم

(٤) الإيضاح ٢٢٨.

الخاتمة وأهم النتائج

هذا البحث بعنوان " التناص في شعر ابن عبد ربه " يتناول التناص باعتباره ظاهرة أسلوبية تكشف تفاعل الخطاب الأدبي عند الشاعر ابن عبد ربه الأندلسي مع الخطابات الأدبية السابقة عليه أو المتزامنة له ، كما يطرح في مقدمته رؤية للتراث النقدي ومصطلحات البلاغة التراثية المعبرة عن مفهوم التناص في الاصطلاح النقدي الحديث كالإقتباس والتضمين ...إلخ.

وقد كشفت دراسة التناص في شعر ابن عبد ربه عن النتائج التالية :

- تنوعت مادة التناص في شعر ابن عبد ربه فشملت نصوصاً أدبية (القرآن - الحديث - الشعر - الأمثال) وغير أدبية (الأعلام - الأماكن - المصطلحات النحوية والعروضية) .

بلغت مواضع التناص في شعر ابن عبد ربه ثمانية وخمسين موضعاً ، فتمثل الشعر في أربعة وثلاثين منها ، والقرآن في خمسة عشر موضعاً ، والأعلام والأماكن في خمسة مواضع والحديث الشريف في موضعين . والمصطلحات النحوية والعروضية في موضعين .

- تعددت أنواع التناص في شعر ابن عبد ربه ، فجاء نموذج وحيد للتناص الداخلي في إعادة توظيفه لنص سابق له ، وباقي التناص في شعره يمثل التناص الخارجي والذي تعددت صوره بين التناص لفظاً والتناص معنى والتناص لفظاً ومعنى ، والأخير قد يكون مع تعقيد المعنى في النص الجديد ، أو مع انحراف المعنى في سياق جديد .

- شكل التناص في شعر ابن عبد ربه آلية أسلوبية مثلت ظاهرة في كافة الأغراض التي شغلت شعر ابن عبد ربه من غزل (نسبة ٧٥% من مواضع التناص) ومحطات ومديح وفخر وهجاء ورناء وذكر الشيب .

- برز دور التوظيف للتناص من خلال موقعية البناء الفني في شعر ابن عبد ربه خاصة في تأليف المعنى الأدبي للنص إلى جانب ما يتضمنه من تأكيد أو تصوير . وقد شغل التناص في شعره من بنية القصيدة والمقطعة أقسام البنية الافتراضية من مقدمة أو استهلال وموضوع وخاتمة . كما برز دور التناص في إطالة القطعة الشعرية وتحولها إلى قصيدة .

- شكل التناص فيما بلاغية ظهرت خلال تفاعل التناص والنص الجديد فيما يتعلق بالمجاز والمبالغة والتصوير والإطناب بشكل يظهر فيه أصالة الجديد وملامح شخصيته من خلال قدرة ابن عبد ربه على توظيف طاقات النصوص التي يتناصها في إبداعه.

المصادر والمراجع

- ١- أساس البلاغة - للزمخشري - الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة الفخائر - (٩٥، ٩٦) - القاهرة - ٢٢٠٣م.
- ٢- الأصمعيات - للأصمعي - تحقيق أحمد محمد شاكر و عبد السلام هارون - دار المعارف - القاهرة - ط٣ - بلا تاريخ.
- ٣- الإيضاح في علوم البلاغة - للخطيب القزويني - تحقيق ودراسة د/ عبد القادر حسين - مكتبة الأدب - القاهرة - ١٤١٦هـ - ١٩٩٦م.
- ٤- البنية السردية - د/ محمد زيدان - سلسلة كتابات نقدية - (١٤٩) - الهيئة العامة لقصور الثقافة - ٢٠٠٤م.
- ٥- ساج العروس - للزبيدي - تحقيق عبد المنار فراج - مطبعة حكومة الكويت - ١٩٦٥م - طبعة مكتبة الحياة - بيروت - لبنان .
- ٦- تحليل الخطاب الشعري - استراتيجية للتناص - المركز الثقافي - الدار البيضاء - الطبعة الثانية - ١٩٨٦م.
- ٧- جامع البيان في تفسير القرآن - لابن جرير الطبري - طبعة دار الجيل - بيروت - لبنان - بلا تاريخ.
- ٨- خزائن الأدب - للبغدادى - تحقيق عبد السلام هارون - مكتبة الخانجي - القاهرة - ط٣ - ١٩٨٩م.
- ٩- ديوان ابن عبد ربه الأندلسي - حققه وشرحه د/ محمد التونجي - دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان - الطبعة الأولى - ١٤١٤هـ - ١٩٩٣م.
- ١٠- ديوان أبي الأسود الدؤلي - تحقيق محمد حسن آل ياسين - بلا ناشر ط١ - ١٩٨٢م.
- ١١- ديوان الأخطل - شرح راجي الأسمر - دار الكتاب العربي - بيروت - لبنان - ط١ - ١٩٩٢م.
- ١٢- ديوان الحطينة (جرول بن لؤس) - بشرح سعيد السكري - طبعة دار ضائر بيروت - لبنان - ١٩٨٣م.
- ١٣- ديوان دريد بن الصمة - جمع وتحقيق محمد خير البقاعي - دار قتيبة -

- دمشق - ١٩٨١م.
- ١٤- ديوان زهير بن أبى سلمى - صنعة أبى العباس ثعلب - نسخة مصورة
عن طبعة دار الكتب ١٩٢٤م. نشرة الدار القومية للطباعة والنشر -
القاهرة - ١٩٦٤م.
- ١٥- ديوان عدى بن زيد - تحقيق محمد جبار المعبيد - منشورات وزارة
الثقافة والإرشاد - بغداد - العراق - سلسلة كتب التراث - بلا تاريخ.
- ١٦- ديوان المرقس الأكبر (ضمن ديوان بنى بكر) - جمع وشرح وتحقيق
د/ عبد العزيز نبوى - دار الزهراء - القاهرة - ط ١ - ١٩٨٩م.
- ١٧- السيرة النبوية - لأبى محمد بن عبد الملك بن هشام - تحقيق د/ محمد
فهمى السرجانى - المكتبة التوفيقية - القاهرة - بلا تاريخ .
- ١٨- شعراء عباسيون (مطبع بن لياس وسلم للخاسر وأبو الشمقمق) دراسات
ونصوص شعرية - غوستاف فون برلون - ترجمها وأعاد تحقيقها محمد
يوسف نجم - مراجعة د/ إحسان عباس - منشورات مكتبة دار الحياة -
بيروت - لبنان - ط ١ - ١٩٥٩م.
- ١٩- شعر زيد الخيل (زيد بن مهلهل) . صنعة أحمد مختار البرزة - دار
المأمون للتراث - دمشق - بلا تاريخ .
- ٢٠- شعر عمرو بن معد يكرب - جمعه مطاع الطرابيشى - مطبوعات مجمع
للغة العربية - دمشق - ط ٢ - ١٩٨٥م.
- ٢١- صحيح البخارى - طبعة المجلس الأعلى للشئون الإسلامية - القاهرة -
الطبعة الثانية - ١٤٢١هـ / ٢٠٠٠م.
- ٢٢- صفوة التفسير - محمد على الصابونى - دار الرشيد - حلب - سوريا -
١٣٩٩هـ.
- ٢٣- عناصر البلاغة الأدبية - د/ نبيل راغب - مكتبة الأسرة - سلسلة
الأعمال الأدبية ٢٠٠٣م.
- ٢٤- عيون الأخبار - لابن قتيبة - طبعة الهيئة العامة لقصور الثقافة - سلسلة
للتخائر - القاهرة - ٢٠٠٣م.
- ٢٥- قراءات فى الشعر العربى الحديث والمعاصر - خليل المومى -

- منشورات اتحاد الكتاب العربي - دمشق - ٢٠٠٠م.
- ٢٦- للكتاب - لسيبويه - تحقيق عبد السلام هارون - طبعة دار الجليل - بيروت - لبنان - بلا تاريخ.
- ٢٧- كتاب الصناعتين - لأبي هلال العسكري - تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم - مطبعة عيسى البابي الحلبي - القاهرة - ١٩٧١م.
- ٢٨- كتاب العين - للخليل بن أحمد الفراهيدي - تحقيق مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي - مؤسسة دار الهجرة - إيران - ١٤٠٩هـ.
- ٢٩- لسان العرب - لابن منظور - طبعة دار صادر - بيروت - لبنان - بلا تاريخ.
- ٣٠- مجمع الأمثال - للميداني - تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد - دار القلم - بيروت - بلا تاريخ .
- ٣١- محاضرات في الشعر العربي - د/ عبد العزيز نبوي - ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر - ١٩٨٣م.
- ٣٢- مناورات الشعرية - د/ محمد عبد المطلب - دار الشروق - القاهرة - الطبعة الثانية - ١٤١٧هـ / ١٩٩٦م.
- ٣٣- موسوعة موسيقى الشعر عبر العصور - د/ عبد العزيز نبوي - دار اقرأ للنشر والتوزيع - القاهرة - ط ١ ١٤٢٥ هـ / ٢٠٠٥م.

المجلات والدوريات

- ١- مجلة أبحاث اليرموك - العدد (١) مجلد (١٣) - ١٩٩٥م. (التناص التاريخي والديني) - أحمد الزغبى.
- ٢- مجلة علامات - العدد (١٨) - المجلد الخامس - ديسمبر ١٩٩٥ - مقال النص والتناص - د/ رجاء عيد .
- ٣- مجلة فصول - العدد (٦٣) - لهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - ٢٠٠٤م - (التناص الواعي) - فاروق عبد الحميد درباله .

أنشودة المطر نسيم المضمون والشكل

د. عبد الله بن إبراهيم الزهراني^(١)

تحظى القصائد الشعرية ذات الصلة البارزة في حياة كثير من الشعراء وتحولاتهم بالاهتمام والنظر، ومن أولئك الشعراء الذين حظوا بالاهتمام في الدرس الشعري بدر شاكر السياب - برغم الاختلاف حوله - من قصائده " أنشودة المطر " التي تعد من القصائد الالفة في شعره؛ ولذلك عنيت بهذه القصيدة، محاولاً الولوج إليها، ولما تحمله أيضاً من المعاني التي يتقاطع القارئ معها، ولا سيما وهو يعيش لحظة عصبية من لحظات أمته المهزومة، ولجد فيها نوعاً من التنفيس، برغم الاختلاف مع التوجه الفكري للشاعر في كافة مراحل.

وقد أثرت أن يكون المنهج هو النص، مع الاستفادة بما سطره الباحثون حول النص الشعري الحديث وشعر السياب وهذه القصيدة بشكل عام، مع الإيمان بأن القصيدة برغم قدمها فإنها تقدم رؤية فنية ومضمونية تعيش مع العصر.

وقد اقتضت خطة البحث أن تكون في النقاط الآتية:

□ الصياب بين المطر والعراق :-

(١) أستاذ الأدب والنقد المشارك ، بكلية اللغة العربية ، جامعة أم القرى - المملكة العربية السعودية.

وهو عبارة عن عرض لبعض قصائد السياب المتضمنة للمطر، ثم قراءة قصيدة "المطر" وتشمل: النسيج المضموني، وهو محاولة الولوج إلى عالم السياب من خلال هذه الأنشودة المترعة بالمعاني والمضامين الفكرية التي تعبر عن فكر الشاعر، بل الاتجاه الثوري عامة ضد تسلط القوى المبتزّة، والتبشير بمستقبل واعد كما تخيله الشاعر برغم اهتزاز الرؤية.

□ النسيج الفني ويشمل :-

البنية التصويرية: وهو محاولة لاعتماد بعض العناصر البلاغية وتوظيفها لخدمة الصورة، إلى جانب الرمزية والمفارقة، مع عدم الإيغال في ذلك.

البنية اللغوية: من حيث استخدام بعض الألفاظ، وإن ذلك لا يمكن عزله عن الحالة النفسية والفكرية للشاعر، واعتماد بعض الأساليب في هذه القصيدة مثل التكرار، برغم إمكان توظيف ذلك في زوايا عدة.

البنية الإيقاعية: وتشمل وزن القصيدة، وظواهر إيقاعية مختلفة، ثم القافية والنتائج.

آمل أن أكون قد وفّقت في الدخول إلى عالم هذه القصيدة المتجدد، برؤية متزنة بعيداً عن الغلو الزائد الذي يخطه بعض الباحثين حول الشعر الحديث والمعاصر على اختلاف نزعاته الفنية والفكرية.

السياب بين المطر والعراق:

"حينما يقول السياب ^(١): "إذن هاهو الشاعر العربي يتخطى بدوره زمن العافية والانسجام، فينوء تحت عبء الزمن القريب، بشرع في تمزيق ألقنة المنطق والمتعارف عليه، يطمح لأن ينقب جدران المعقول، ويسمر عينيه على وجه الواقع العادي، يبحر بالخطايا وهي تطبق على العالم كأخطبوط هائل فتفترس الرؤيا عينيه".

وأضع بجوار هذا تعريف الشعر عند إليوت بأنه "ليس انطلاقاً للانفعال لكنه هروب من الانفعال، إنه ليس تعبيراً عن الشخصية، ولكنه هروب في الشخصية".

١- أجد أن للسياب يهرب من انفعالاته التي أرهقت بنيته الضئيلة وروحه المضطربة وقلبه المتوهج، بكمّ النفي والغربة والوحدة والحرمان والاضطهاد اللامنطقي وحب المكان والزمان والموت الفاجع لوالديه ومرضه من بعد ...

*- **بيدر شاكر السياب**: ولد عام ١٩٢٦م في بلدة تدعى "جيكور"، تلقى تعليمه الابتدائي في مدرسة "بابا سليمان" القريبة من جيكور، رعت جنته لأبيه بعد موت والدته في الثالثة والعشرين من عمرها. تلقى تعليمه الثانوي في البصرة، وتخرج في دار المعلمين العليا ببغداد عام ١٩٤٨، اتجه لتجاءاً قومياً عربياً من غير أن تفارقه المفاهيم الاشتراكية التي سُجن من أجلها، توفي عام ١٩٦٤ على إثر داء عضال لازمه بضع سنوات في أواخر حياته. أشهر آثاره "أزهار وأساطير، المعبد الغريق"، منزل الأتقان، "نشودة المطر"، "سناشيل ابنة الجاني". وقد جمعت كلها في ديوان واحد نشرته دار العودة في بيروت عام ١٩٧١م.

يهرب من هذه الانفعالات المحمومة التي تعنصره إلى الرمز أو الأسطورة، إلى المطر ... إلى العراق.

وقد يعني المطر عنده أشياء عدة؛ فهو يتعامل مع لفظة المطر بخاصة تعاملًا مختلفًا؛ إذ أوضحت بعض قصائده أنه كان يرى فيه الفكرة السائدة من أن الماء أصل الحياة - بل إن ذلك نص للقرآن الكريم - بينما نجده في قصائد أخرى يحمله معنى الثورة على القهر الاجتماعي والسياسي، ويربط بين المطر وجوع العراق الدائم، في حين نجده مرة ثالثة يعده صنوًا للدم، كذلك لا نعدم أن نجده في قصائد أخرى رمزًا للبعث والحياة، وقد يكون حاملًا للنقيضين: الموت والحياة^(٢).

لكن ترائيم العراق والمطر بالإضافة إلى أهميتها في حياته وارتباطه بهما كانت القناع الذي يتوارى خلفه.

لقد ارتفع عن معناها السطحي الظاهر إلى ألفاظ سحرية ... دافقة في شعره، حبة تجسم لنا الإنسان، والحياة، والصراع، والحب، والفشل، ومشاعر أخرى مختلطة.

وهاهي نماذج من شعره يتردد فيها المطر ... أو يتردد العراق.

جوعان في القبر بلا غذاء عريان في الثلج بلا رواء

صرخت في الشتاء ...

اقض يا مطر ...

ثم يستمر في القصيدة نفسها:

غدا سيصلب المسيح في العراق *

ستأكل الكلاب من دم البراق

إلى أن يقول:

يا أيها الربيع ...

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

جنت بلا مطر

جنت بلا زهر ...^(٣)

فلا شك أن الربيع هنا الثورة، وكونها بلا مطر فهي بدون آماله
التي علق عليها كثيرًا.

ويقول في قصيدته "صياح البط البري":
صياح كأجراس ماء ... كأجراس مقل من الفرجس

يدندن والشمس تصغي، يقول

بأن المطر

سيهطل قبل انطواء الجناح

وقبل انتهاء السفر ...^(٤)

* هذا نتيجة من نتائج تأثيرات الرموز النصرانية، وإلا فإن المسيح عليه السلام لم يصلب، قال تعالى: ﴿ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ وَلَٰكِنْ هُبِّهُ لَهُمْ ﴾ مع الإيمان أن الشاعر قد يكون أولاد بالمسيح هنا الثورة، التي عقد عليها آماله.

لو يقول:

يا ليل أين هو العراق

يا ليتني طفل يجوع، يُن في ليل العراق

يا ليل ضمّك العراق

بعبير تربته، وهداة مائه بين النخيل^(٥)

والحقيقة أن كلمة المطر إنما هي المرادف الذي لازمه خلال

تطوره الشخصي والنفسي. يقول عن "لاة" الحزينة ويقصد أمه الميتة:

ترفع بالنوح صوتها مع السحر

ترفع بالنوح صوتها، كما تنهد الشجر

تقول: يا قطار، يا قدر

قتلت - إذ قتلته الربيع والمطر

ويعري الواقع الإنساني المزيف الذي لا يرحم جوع الأطفال -

صغار بابل، الذين يحملون سلاً من الصبار، فيقول في قصيدته التي

يتوحد في عنوانها العراق والمطر وهي "مدينة بلا مطر":

مدينتنا تورق ليلها نازلاً لهب

ثخّم دروبها والدور، ثم تزول حمّاها

ويصيفها الغروب بكل ما حملته من سحب^(٦)

إلى أن يقول:

مدينتنا تورق ليلها نازلاً لهب

سعائب مرعدات مبرقات دون أمطار

لقد كان لجوء السياب إلى الأسطورة في كثير من أشعاره نوعاً من الاغتراب الذاتي عن طريق للهروب من المدينة وأخيلة اليسار الصناعي (٧).

وليس من التتكرر للشعر الذاتي أن نقول: إن بدرًا كان على خير أحواله إجابة حين كان يستطيع أن يوحد بين لزمته الذاتية ولزمة أمته، لو حين يجعل التجربتين غير متباعتين؛ ذلك أنه لم يكن قادرًا على أن يخرج نفسه من الصورة في كل حين (٨).

ولعل العراق هي الأم التي يبحث عنها، والتي فقدتها ولما يرتو من عطفها وحنوها والتفافها حوله، أو لعلها المرأة التي طالما اشتاقت إليها روحه لتتفهمه وينكفى في دفنها ... وأقصد الحبيبة.

لكن أيًا كان حبه للمرأة، فإن العراق هي حب آخر يشمل كل هذا ويحتضن كل همومه وعذاباتة وانفعالاته، التي ربما لم يحتضنها سوى (عراقه).

أما المطر فلعله الأنشودة - كما أسماها - التي تبحث فيه للحياة ... أو هي الانعتاق من ربة القلق والتوتر والتناقض ونسيان هذا كله، وهو ينشد: مطر... مطر... مطر... مطر

والحق أن حياة السياب تتضمن قوسين كبيرين في رحلة البحث عن الأم أو العلاقة بين الشاعر والموت، وبينهما خط قصير نحيل متعرج

يمثل انسجامه للفني في الجماعة أو نفقته عليها، وفي أثناء تلك الفترة القصيرة زمنياً وجد الشاعر نفسه ثم فقدتها في سرعة^(٩).

والملاحظ في شعره أنه يزواج فيه بين الحب والموت، والموت والمرض، والحب والمرض، والمدينة والزمان- في ازدواجية لم تفارقه في معظم أشعاره^(١٠).

ولو رصدنا هذه القصائد تاريخياً لوجدنا كيف أن هذا المطر يرتفع تارة؛ فيصبح قاب قوسين من الحقيقة الواقعية، ثم يخبو تارة ليصبح آمالاً هلامية لا قيمة لها، وإلا أني لنا أن نفسر التناقض الحاد بين القصيدة الأولى التي يبرهن فيها أن الربيع جاء بلا مطر، ثم تأتي قصيدة أخرى مضمخة بالآمال الممطرة، بل يصل إلى درجة اليقين بأن المطر:

سيهطل المطر قبل انطواء الجناح

وقبل انتهاء السفر

وأختم هذا بقول للسياب نفسه في مقدمة مجموعته " أساطير " يقول فيها: "أنا من المؤمنين بأن على الفنان ديناً يجب أن يؤديه لهذا المجتمع البائس الذي يعيش فيه، ولكنني لا أرتضي أن نجعل الفنان- وبخاصة الشاعر- عبداً لهذه النظرية. والشاعر إذا كان صادقاً في التعبير عن الحياة في كل نواحيها، فلا بد أن يعبر عن آلام المجتمع وآماله، دون أن يدفعه أحد إلى هذا، كما أنه من الناحية الأخرى يعبر عن آلامه هو وأحاسيسه الخاصة التي هي في أعماق أغوارها أحاسيس الأكثرية من أفراد هذا المجتمع^(١١).

وأردف هذا النص بقول إحسان عباس عن تجربة السياب عامة إنه جسّد " تجربة الفقر المرير والجوع ... ولذلك كانت أشبه بصرخة في وجه الظلم العام الطاغى " (١٢).

النسيج المضموني

□ أنشودة المطر:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم ...
وتفرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء
دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء
فتستفيق ملء روعي، رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الفيوم
وقطرة ... فقطرة تذوب في المطر ...
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر ————— ر ...

مطر ...

مطر ...

مطر ...

تثاوب والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه - التي أفاق منذ عام
فلم يجدها، ثم حين لج في السؤال
قالوا له: بعد غد تعود ...

لا يبعد أن تعود
وإن تهامس الرفاق أنها هناك
في جانب التل تنام نومة اللحد
تسف من ترابها وتشرب المطر
كأن صيادًا حزينًا يجمع الشباك
ويلعن المياه والقدر
وينثر الغناء حيث يأفل القمر
مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياء؟
 بلا انتهاء - كالدم المراق، كالجياح
 كالحب، كالأطفال، كالموتى - هو المطر
 ومقلتان بي تطيفان مع المطر
 وعبر أمواج الخليج تمسح البراق
 سواحل العراق بالانجوم والمحار
 كأنها تهم بالشقوق
 فيسحب الليل عليها من دم دثار
 أصيح بالخليج : يا خليج
 يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!
 فيرجع الصدى
 كأنه النشيج
 : يا خليج
 يا واهب المحار والردى ...
 أكاد أسمع العراق يذخر بالعودة
 ويخزن البروق في السهول والجبال
 حتى إذا ما فض عنها ختمها الرجال
 لم تترك الرياح من ثمود
 في السواد من أنسر
 أكاد أسمع النخيل يشرب المطر

وأسمع القرى تنن، والمهاجرين
يصارعون بالجاديف وبالقلوع
عواصف الخليج، والرعود، منشدين
مطر ...

مطر ...

مطر ...

وفي العـــــراق جـــــوع
وينشر الغلال فيه موسم الحصاد
لتشبع الفـريـان والجـراد
وهي تلور في الحقول حولها بشر
مطر ...

مطر ...

مطر ...

وكم ذرفنا ليلة الرحيل، من دموع
ثم اعتلنا - خوف أن نلام - بالمطر ...
مطر ...
مطر ...

ومنذ أن كنا صغارا، وكانت السماء
تغـــــيم في الشـــــتاء
ويهطـــــل المطـــــر
وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

مطر ...

مطر ...

مطر ...

في كل قطرة من المطر

حمراء أو صفراء من أجنة الزهر

وكل دمعة من الجياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

في عالم الغد الضئي، واهب الحياة!!

مطر ...

مطر ...

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر ...

أصيح بالخليج: يا خليج ...

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!

فيرجع الصافي

كانت به النشـيـخ

:يا خليج

يا واهب المحار والردى

وينثر الخليج من هباته الكثر
 على الرمال رغبة الأجاج والمحار
 وما تبقى من عظام بانس غريق
 من المهاجرين ظل يشرب الردى
 من لجة الخليج والقرار
 وفي العراق ألف أفعى تشرب الرجيق
 من زهرة يرثها الفرات بالندى
 وأسمع الصلى
 يــــرن في الخــــليج

مطر ...

مطر ...

مطر ...

في كل قطرة من المطر
 حمراء أو صفراء من أجنة الزهر
 وكل دمة من الجياع والعراة
 وكل قطرة تراق من دم العبيد
 فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
 أو حلقة توردت على قم الوليد
 في عالم الغد الفتى، واهب الحياة
 ويهطل المــــطر^(١٣)

قراءة القصيدة

□ الجو العام للقصيدة

لعل السباب في هذه القصيدة كان ينزع إلى الخروج من مشاعر مكبوتة وآلام طالما كبته، فلقد تأجج صدره بالثورة؛ خاصة إذا عرفنا أنه نظم القصيدة سنة ١٩٦٠م إبان انتمائه للحزب الشيوعي، وحاول الالتصاق بالحياة والاندماج فيها، والحديث عن الأوضاع الاجتماعية والكفاح والثورة^(١٤).

وهو الشاعر السريع التأثير المرهف الحس بكل ما يجري حوله، وهو يرى آلام الفقراء والضعفاء؛ فيقطر ألماً ويتعجر أسى، ولا يملك إلا الانطواء على هذا الحرف يصنع منه أناشيد منظمة، يعزي بها نفسه وأولئك الفقراء، أناشيد سادرة ... هاتجة كالمطر، تحمل الأمل بالخلاص من أي استعمار والاستغلال والظلم ...

(أنشودة المطر) هكذا أسماها، هي ذات إيماء ناطقة ... ومعان متقاطرة لا تنقطع ... كتقاطر حبات المطر، كل معنى منها يحيى كالمطر، ويُجَرُّ كالمطر، وينعش كالمطر، ويفاجئ كالمطر ...

" والقصيدة هنا كالأرض تهتز بالمطر لتربو نسمة الحياة، وإن كان المطر يحدد سطحها ويجرف بعض معالمها " ^(١٥).

القصيدة تصور للعراق نفسه من خلال منظر ماطر، ولعل هذا المنظر الذي تخيره الشاعر هو الأنسب لمحنة العراقي؛ إذ دموع كالمطر، وقصة كوقعة المطر، وتشتت كتناثر المطر، مطر ... مطر ...

مطر ... هكذا نقول للقصيدة، وهذا هو غشاؤها للشفيف، وفلسفة أنين الجياع، ودموع العراق، غشاء يشف عن أسى السياب وامتزاجه بالقرى والمهاجرين.

إنها صورة يتلاحم فيها الخصب والجوع ... واليأس والأمل ... والحياة والموت ... وشرخ الصبا ويُنم الطفولة ... بل يتلاحم فيها الشاعر بالعراق.

إنها من أشد قصائد السياب اعتمادًا على الإلماح السريع والربط الداخلي، فهي أول قصيدة من نوعها في شعره، وهي فاتحة ما يمكن أن يسمى شعره للحديث، أعني أنها في داخلها مبنية بناء تكامليًا، وفي خارجها تنكئ على دورات متصاعدة، قليلة الاستطراد إلى الجزئيات التي تتحرف بها من وجهتها العامة وعن غايتها النهائية.

ولهذا كله الذي مضى امتلأت القصيدة بصور نابضة أو متفتحة أو مشرفة على التفتح: الكروم تورق-الأضواء ترقص- المجداف يرج الماء- النجوم تتبض- ارتعاشة الخريف- رعشة البكاء- الخليج يفهق باللؤلؤ والمحار والردى.

العراق يزخر بالرعود والبروق- الرجال يفضون الختم عنها- القطرة تتفتح أجنة للزهر ... وليست هذه صورًا للترزين، وإنما تعتمد إيماءات للفتنة والصورة معًا؛ لتمهد الطريق إلى التفتح الكبير الذي تستعد له الحياة^(١١).

وإذا غاص القارئ بإحساسه الفطري في أعماقها يجد أنه قد أشرف على جملة من قطع الحياة تجسمت هنا، وتمازجت هنا، وكل منها يشير إلى نفسه دون نظر من القارئ إليها؛ فيرجع الصدى كأنه النسيج، نعم هو إحساس يرتد يملأ النفس بغوامض تكتنف، يسري سحرها دونما رعشة ... بل في غفلة منها ... ثم لا تعي سوى الانطراح على ضفاف القصيدة؛ لتعلمنا هي بتلك الغوامض التي تكتنفها، وتعيد إليك الشعر في اللاشعور، ولا غرابة إذا قلت إنها تكاد أن تكون هي الفاعلة، تأخذك إلى حيث أرادت هي، لا حيثما تريد.

هي تصنعك! هي تبعثك! هي تبكيك ... وهي تهتك ... أو تبهجك ... ثم هي مع كل هذا معك في كل لحظة من لحظاتك التي جعلتك تعيشها لها ... وبها ... ومعها ...

□ العنوان:

ليس أمام القارئ إلا أن يفتش في كل زلوية يراها تضيء النص، وتضيف إليه شيئاً جديداً، ومن ذلك العنوان الذي ينبغي أن نضعه في مكان عالٍ من القراءة للشعر الحديث، ولا ينبغي أن ينظر إليه على أنه حلية تزيينية رصع بها النص، بل النقاط من المبدع لنقطة مركزية في نصه، يراها تمثل اختزالاً مهماً للنص، وأن تلك الممارسة ليست عملية اعتباطية، بل لها منجزها القيمي والجمالي.

والسياق شاعر يجيد اختيار العنوان، وقد لا يكون بعيداً عن أصحاب الاتجاه الرماني العربي الذي بدأت ظاهرة العنوان الشعري لديه، ولكنه من المسلم به أنه كان يقصد ما يرومه من اختيار العنوان،

وفي هذه القصيدة بالذات تتجلى هذه الظاهرة؛ إذ يبدو أنه أراد تحديد هوية القصيدة.

وليس المقصود أن أدخل في متاهات التخمين غير اللازم، بل المقصود هو محاولة استشراف ما يدل عليه العنوان، ومد لتوفيق من عدمه، وإيجاد التفسير للاختيار ليس إلا، ومن الأمور المهمة التي لا بد من الإشارة إليها هنا:

□ تكوين العنوان:

إذ يتكون العنوان من " أنشودة المطر " جملة اسمية حذف مبتدؤها، وبقي خبرها - المنكر - والمضاف إلى اسم معرف. إن هاتين الكلمتين توجدان في داخل النص " ودغدغت صمت العصافير على الشجر، أنشودة المطر".

إن حضور لفظة المطر الإيقاعي والدلالي قد تنامي بكثير في داخل النص، وإن من خصائص النشيد الاستعادة، فإعادة هذه اللفظة الهدف منه تثبيت وقع المحتوى في ذهن المتلقي، وهذا ما حدث من ترداد هذه اللفظة.

ومسيأتي ارتباط تكرار لفظة المطر في القصيدة أحياناً بالغناء والنشيد. ثم إن آمال الشاعر التي تردت في مستقبل خصب الناتج عما تخيله من ثورة مبهجة تعيد الحياة للعراق جعل من المناسب ذكر الأنشودة والمطر، الأنشودة المرتبطة بالفرح والمطر المرتبط بالنماء

والحياة. وإن تناقض أحياناً داخل النص نتيجة لحالته النفسية الممتزجة كما سيأتي^(*).

□ مضمون القصيدة:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

مقدمة غزلية تقليدية صاغها السياب صياغة جديدة، إنها تذكرنا ببناء القصيدة العربية القديمة عندما تبدأ بالغزل، ولكن للرؤية غير الرؤية والموقف غير الموقف، والمرأة هنا مهما تخيلناها وتخيّلنا أبعادها، فلن تكون المرأة القديمة. لست أدري هل كان يقصد الشاعر هنا في وسط حياته المعتمة هذا الفأل الافتتاحي، أم أنه كان يقصد أمنيته المستكنة في داخله عن تلك المحبوبة الكبرى وطنه العراق؟!!

فهو يخاطب حبيبته، وكأنها تمثل العراق كله، حينما نقول لها: "عيناك غابتا نخيل" والنخيل من أبرز ملامح البيئة العراقية، إنه يرى من خلال عينيها الحبيبتين "عراقه"، وإنها لأكد ساعة وأشهاها ... ساعة السحر! ساعة ينأى عنهما القمر ... لكنه راح مجبراً، لو كان عينيها

* انظر الإشارات إلى ظاهرة التكرار الإيقاعي.

تبرق في وجهه فاستغنى عنهما بالقمر، ويا لسعادة الشاعر في ذلك
للسحر ... وعيناها تبسمان.

أخذته العينان إلى عالم سحري: كروم تورق، وأضواء ترقص،
وأقمار في نهر، فالنهر بسطع، وتلك الأضواء تلاعبه، والشاعر في
زورقه قد رج بالمجداف للنهر ... وحوله الربيع قد أورق ... غارق في
العينين، يشعر أن النجوم تنبض فيهما ... لا بل هو !!

وتغرقان في ضباب من أسي شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفع الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء

فتستفيق ملء روعي، رعشة البكاء

إلى أن يقول:

ودغدغت صمت العصفير على الشجر

أنشودة المطر

مطر ... مطر ... مطر ...

اننقل السياب من المقدمة الغزلية المطورة إلى وصف الطبيعة،
كما يحسها هو، فيعود إلى عيني حبيبته، ويمزج بينهما وبين الطبيعة،
فيجد أنها تغرق في ضباب من الحزن الساجي للشفيف، حزن يستوقف
ويسلب فإذا هو يسرح عبر عينيها التي هي كالبحر بكل ما يعنيه من

ثورة ورهبة، لكنها أيدي الماء تشرح فوقه فيهدأ، ويدفأ رغم برد الشتاء، رغم رعشته في بدايات الخريف، ويسكن رغم ما تحمله الطبيعة له من موت وميلاد، وظلام وضباب مستكن في الشتاء ورعشته؛ حزن شفيف ارتعش الشاعر له بالكاء. لكن نشوة ملأت روحه لما أبصر الضياء، وتواري الشتاء، وعادت الطبيعة للحياة. رغم هذا التناقض الظاهر بين الرؤية التي يحلم بها الشاعر، وبين ما يلمسه في الواقع وما تمثله لنا الكلمات: - البحر - وماء ونفء وشتاء - ارتعاش الخريف - موت ميلاد - ظلام وضياء. لكن الأمل ربما يتولد من رحم هذا التناقض.

وإن هذا ما هو إلا بمثابة رصد لحركة الشاعر النفسية وانتقالها من النقيض إلى النقيض: تفاؤل ويأس، يقين وريبة، " يثري شعره، فضلاً عن رنة الصدق التي تصاحبه مقنعة به، ... وما قد يشوبه من ريبة ويأس ليس إلا صورة أخرى من صور التلهف على البعث والإحساس بتأخر مقدمه (١٧).

نشوة تكاد أن تلتهمه ... تكاد تعتنق السماء، نشوة تشبه نشوة الطفل عندما يخاف من منظر القمر وهو يرى بوراق الربيع ... بوراق الانتعاش تتمثل في ألوان قزح، وكأنها تشرب الغيوم عندما تتواري الشمس خلف السحب الربيعية الشفافة الناعمة.

وقطرة ... فقطرة ... تذوب في المطر؛ فأبي قطرات من الغيوم تذوب في قطرات مطر ... وأي إلفة حية جمعتها !! وضحك الأطفال يعلو في عرائش الكروم التي تضم عصافير حية ... تلوذ بالشجر، وإذا بالمطر يدغدغ صمت تلك العصافير.

لكأنها نشودة تتردد، وهو يوقع على الأرض أصواتاً متناغمة
تستجيب لها الطيور؛ فتتسجم ولعلها تردد معه: مطر ...

مطر ...

مطر ...

مطر ...

تثاءب الماء، والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقان
كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام
بأن أمه التي افاق منذ عام
قدم يجدها، ثم حين لح في السؤال
قالوا له: بعد غد تعود ...
لا بد أن تعود ...

إلى أن يقول:

وينثر الغناء حيث يأفل المطر

مطر ... مطر ...

لترتيب هنا مناسب، فيعد أن انتهى الشاعر من المقدمة ووصف
الطبيعة كما يحسها في نفسه، تذكر هذه النفس، ومن أين له أن ينسى
تجارب الطفولة البائسة؟!

وعندما جاء الماء تتأعب تعبًا وأرخی سدوله من رَهَقَة الضياع
الماطر، بينما الغيوم تنوب قطرة فقطرة، لا تزال! وتبقى الطبيعة تستقبل
هذه الدموع النقال دموع الغمام، وهي تسح ما تسح على كروم العنب
وغابات النخيل الحلوة ... يتذكر الشاعر تلك المرحلة لليانسة من حياته
التي فقد فيها أمه الحانية.

كانه ذلك الطفل يهذي في كل مرة قبل أن ينام ... متى يجدها!!
ويغرق في الهديان ... إذ لا سبيل للقاء سواء، ولما يفيق لا يجد سوى
سؤال يلج فيه: متى تعود؟! ويأتيه الجواب المكرر دومًا ... المرهق
حتمًا:

بعد غد تعود

ويستمر السؤال ... ويأتيه الجواب بصورة أخرى:

لا بد أن تعود

ثم لا يملك الصغير غير أن يلج في السؤال ... وهل غير ذلك!!
والسياب أيضًا يتذكر رفاق لعبه، وكيف كانوا يتهايمسون أن أمه هناك في
جانِب السِّل تنام نومة القبور، تأكل من تراب القبر، وتشرب من مياه
المطر.

وهكذا كان الطفل يفقد الأمل من عودة أمه فتقطع به الحيل
والسبل ... فينكفي على نفسه ... وينزوي، ويعود لأحزانه منتظرًا عودة

صياد حزين يجمع الشباك، ويعود دونما صيد فقد خافه الحظ ... وعاد بالخواء ... قيلمن المياه والقدر^(٩).

ويتسلى بالغناء لينسى أحزانه ... ينثرها كلما تتأثر الغناء ...
حتى بأقل القمر ... يغيب عن ناظريه ... ليستقبل يوماً آخر ... لعل
تباشيره:

مطر ...

مطر ...

مطر ...

أتعلمين أي حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياح؟

بلا انتهاء كالدم المراق، كالجياح

كالحب، كالأطفال، كالوتى - هو المطر!

ومقلتك بي تطيفان مع المطر

إلى أن يقول:

* هذه من تحريفات بعض شعراء الشعر الحديث؛ نتيجة من نتائج التعاطسي مع الثقافة الغربية؛ إذ القدر في حسم مضاد ومحارب للبشر، أما القدر في حس الإنسان المسلم فهو إرادة الله، نرضى بخيرها فنشكر، وبشر ما كتب فنصبر ونؤجر على كلتا الحالين.

يا خليج ... يا واهب المحار والردى

ثم يعود الشاعر ليناجي حبيبته مناجاة تعكس نفسه الزاوية،
وتنسب خواطره الحزينة وذكرياته المريرة مع انسياب المطر في هذه
الطبيعة التي تحيط به، لكنه لا يراها إلا من خلال نفسه المرهقة
المرهقة...؛ فيقول متسائلاً سؤالاً اليلئس اليلئس: أتعلمين كم يبعث المطر
حزنى ويجدده؟! وأي حزن يبعثه بل كيف؟ ... بينما الناس يبتهجون
ويفرحون بنزوله ... وأنا ... أنا من لا يبهجه.

وانظري إلى تلك المزاريب ... أرهفي لها سمعك ... إنني أسمع
نشيجها وهي تبكي، بينما ينزل المطر عليها بغزارة ... وانظري كيف
تبكي، وأشعري كيف تتشج بهذا الصوت الغزير كغزارة المطر! وآه ...
كم يشعر الوحيد فيه مثلي بالضياح كم؟! أتشعرين كيف ينزل المطر هنا
... وهناك ...؟!

هناك حيث ترقد أمي، وتسف تراب القبر ... وتشرب مياه المطر
وكان هذا المطر يجدد آلامه وشعوره بالوحدة ومرارة اليئس بلا انتهاء...
إنه شعور بلا انتهاء كاستمرار المطر.

إن ذا المطر كالدم المراق ... يشعره ... كمنظر الجياح ولأوائهم
... كالحب الذي يفنقه... كالأطفال يتشوقون إليه ثم لا يأتي ... لا بل
كالموتى، وكأن أولئك يذكرونه بالمطر، لأنهم يشناقون له في زمن
الجذب ... ثم التفت إلى حبيبته بعدما ألمه المطر ... ورؤية المطر.

إن مقلتيك تحيطان بي هنا في هذه اللحظات مع المطر... بل
ترافقاني كما يرافقني المطر، أفتما أنت والمطر ربما تحملان لي العطاء
... والحياة ... والنماء ... أفتما ... وعبر أمواج الخليج التي تمتد إلى
شواطئ العراق هناك ... يصرح الشاعر !! ... بك يغيب.

ويجد كأن تلك الأمواج تمسح بروق الربيع وعوده لتعود
وتحتضن المحار، وفي داخله اللؤلؤ لينتشر مع شواطئ (عراقه) الحبيب.

وبعد ذلك الغيوم والرياح تظهر الشمس على استحياء ... تريد أن
تهم بالشروق ... لكنه الليل أدركها ليختلط الشروق بالشفق كدم؛ دثار من
دم الشهداء، وهل من صورة مقشعة من أن يكون الدم هو الدثار لو
لهيب النار؟!

ويمتلك السياب العجب وترعشه مشاعر الدهشة أو اليأس من
الشروق ... فيصبح بالخليج:

يا خليج ... يا خليج ... يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ...

فيعود إليه صدهاء مترجماً إحساساً ينشج، إنه صدى محقق! يرجع
كأنه البكاء والنشيج: يا خليج ... يا واهب المحار والردى.

وظاهر أيضاً قدرة الشاعر على ضبط النص من حذف وترك-
كما سيأتي- لكن المهم هنا أن "الصيحة هنا، صرخة احتجاج على ما
يمتعه الخليج من ثراء "اللؤلؤ" مقارناً بحال مدقع لشاعر مغترب لا يملك
من حطام الدنيا شيئاً، ولكي يقيم نقطة التلاشي فإنه حذف لفظ "اللؤلؤ" من
تسرد الصدى؛ للدلالة على عدم امتلاك أسباب العيش، ولتصعيد أسباب

الموت المفضي إلى الثلاثي والاضمحلال، غير ناسٍ ما للفظ "الصدى"
من أثر في إشاعة هذه الدلالة" (١٨).

أكاد أسمع العراق يزخر بالرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى إذا ما قض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الوادي من أثر

إلى أن يقول:

ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
مطر ... مطر ... مطر ...

كأن تلك المناجاة ... وذلك الاختلاط مع الطبيعة رمى به في
أحضان العراق، وكأنه يسمعها ... وتتكشف له من وراء الغيب، تزخر
بالرعود والبروق التي تحمل الخير للسهول والجبال، لكن الشاعر تدركه
لحظة خوف ... فربما لحظة انتظار العراق الطويل لهذا الفارس ...
(المطر) هي لحظة الميلاد والإخصاب، لكن للريح ربما لا تبقى في
واديه من أثر لهذا ... كرياح ثمود (٢٠)، وبين الخوف والرجاء كأن
الشاعر يسمع صوت نخيل بلاده وهو يشرب المطر ... نعم هو يشرب
... يشرب!!

* ظاهر خطأ الشاعر، وسيأتي بيانه في القافية.

وأي صوت يصدر من تلك السوايق ... سوى صوت عالٍ مؤثر
هز أركان الشاعر ... وأسمعه صوت القرى كذلك وهي تنن من الألم
... وأولئك المهاجرين وهم يصارعون عواصف الخليج ورعوده
بمجاديف وقلوع، وكان لئين القرى والمهاجرين بمثابة الدعاء لاستئزال
المطر ... إنهم ينشدون:

مطر ...

مطر ...

مطر ...

والشاعر هناك على شواطئ الخليج لم يولد فيه المطر سوى
الجوع ... والشوق إلى الأم ... وإلى القرية ... وإلى الطبيعة الحية ...
والعراق كذلك لم يولد فيه المطر إلا الجوع ... فكان الشاعر والعراق
سببان ما فتح فيهما المطر ولا أزه ولا أروى ولا أنعش غير الجوع؛
لأن الغلال التي يسكبها المطر في العراق لا يأكلها إلا الغربان والجراد
... أو تذهب إلى الإقطاعيين في كل موسم، أولئك الذين يأكلون خيرات
البلاد ... ويبقى فلاح الأرض جائعاً ... مغبوناً ... مقهوراً ...

ثم لا تطحن للرحى، والبشر حولها جائعون، سوى الحجر ...
والخشب البالي، فأَي مطر ... مطر ... مطر ...

وتتذكر الشاعر لحظة مغادرته العراق ... ليلة للرحيل، كم ذرف
... وكم ذرف من دموع لهذا الفراق ... ولم يكن له من حجة أو علة -
خوف أن يلومه أحد - سوى المطر ... وهل سواه؟!

فمنذ كان صغيراً والسماء تغيم ... ويهطل المطر. وكما أن تاريخ
المطر في العراق طويل، كذلك كان تاريخ الجوع فيه طويلاً!!

وكل عام - حين يعشب الثرى - نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع

ويتذكر المطر ... يردد مطر ... مطر ... مطر. وكل كلمة
تحوي فيه التاريخ العريق في الجوع والمطر.

في كل قطرة من المطر ...
حمراء أو صفراء من أجنحة الزهر
وكل دمة من الجياح والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
أو حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد المتي، واهب الحياة!

مطر ...

مطر ...

مطر ...

سيعشب العراق بالمطر، مطر يهطل ... نفقة إثر نفقة ... في كل
قطرة من المطر.

ألوان من الزهر اختبأت في أجنة الزهر، لكنها لم تظهر ...
انطفأت ... وماتت الألوان، فالمطر لم يزهر ... بل غادرت قطراته
بالزهر، وفي كل قطرة من المطر دمة من الجياح والعراة، وفي كل
قطرة من المطر دم من العبيد الكادحين العاملين لإشباع الغربان والجراد
... قد امتزج!! لكنه ابتسام في انتظار. انتظار مبسم جديد، لربما ... أو
ربما؟

وأي حلمة تتورد على فم الوليد إلا بأمل شاق في المطر بعد
يأس شاق مثله ...

وأيما كان إذن لابد لدفقات الأمطار والدماء، أن تتداح كراتها
وقطراتها عن عالم فتى جديد فيه الحقيقة المغايرة، فيه البسمة والنور ...
يردها الشاعر وملء روحه النشوة بالحبور والأمل، ولعله يهتف
بانتشاء ...

سيعشب العراق بالمطر...!!

أصبح بالخليج: يا خليج ...

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

: يا خليج يا واهب المحار والردى

إلى آخر القصيدة، وهو قوله:

ويهطل المطر ...

سيعشب العراق بالمطر ... أجل، لكن الشاعر هنا كأنه يستيقظ
من حلم. حلم تتأثر أطيافاً منظرية. ما كان أكرمه لو لم يكن حلماً^(١٩).

إن هاجس الجوع يسري في عروقه ... بل هو ساكن فيه، فيصبح
بالخليج صيحة تهزه ليستيقظ المطر:

يا خليج ... يا خليج

يا واهب اللؤلؤ ... والمعار ...

لكأنه يتنهد ... قبل أن ينطق: الردى.

ويا لله ما أصدق الصدى إذا لم ينشج الشاعر بغزير بكائه، وتحرك
إحساسه ... فيرجع الصدى.

هذا اللقاء الذي صدقته ... نعم! صدى كأنه النشيج ... للنشيج!!!
يا خليج ... يا واهب المحار، يا واهب الموت ... ويستجيب الخليج ...

ورغم هباته للكتار، لا ينثر إلا موجة تنكسر على الشاطئ حاملة
السرغوة الأجاج ... وبعض محار وبقايا عظام لبائس غريق، لعله من
المهاجرين من العراق، ظل يشرب الموت لا المطر من لجة هذا الخليج
... وهذا القرار السحيق، ارتوت عروقه حتى تفجرت ...

لكن في العراق ري آخر، إلى جانب الظمأ والجوع، ري الأفاعي
التي تشرب الرحيق من زهرة يربها الفرات بالندى، إلا أن الحقيقة
المغايرة لا بد أن تولد من قطرات المطر ... وقطرات دم العبيد ...

ولعل الشاعر لا يحلم هنا، إنه يسمع الصدى يرن لا ينشج ... أو
يقول: يا واهب الردى، بل يقول:

مطر

مطر

مطر

ولا أدري أهى سخرية من الصدى؟ أم هو حلم الشاعر يتردد مرة
أخرى، وفي نفسه ألا يستقيق فيختم القصيدة هنا:
لعله ينام ... ثم ...
يهطل المطر.

النسيج الفني

□ البنية التصويرية:

ليس بمقدور الشاعر إبداع صوره اعتمادًا على اللغة - برغم أن الشعر توظيف لها - وبمعزل عن العناصر البلاغية التي تؤدي إلى ثراء ظاهر للصورة؛ فلا غنى للشاعر بحال من الأحوال عن المجاز الأخاذ. وفي المقابل لا تقف الصورة الشعرية عند حد التشبيه والمجاز، بل تمتد إلى الصورة الذهنية أيضًا، تلك التي تعد رمزًا، والحق أنه "عندما توجد الصورة يوجد بالضرورة الشعر، وعندما يوجد الشعر تظهر تلقائيًا الصورة" ^(٢٠)، تلك التي تقدم تركيبة عقلية وعاطفية في لحظة من الزمن" ^(٢١). وهذه القصيدة تميزت بغزارة الصور، فقلما مرت فقرة أو دفقة دون حشد من الصور الجميلة، ومن الألوان الجمالية التي تخلق استجابة غير عادية عند المتلقي، وفي الوقت نفسه تنبئ عن حركة نفسية الشاعر، ومن تلك الصور:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

هذه الصورة الاستعارية - تصريحية - كم هي أخاذة "عيناك"؟ إذ يذهب الشاعر إلى الطبيعة من حوله ليسترفد منها للمشبه به، "غابتا نخيل"، وما توحي به الكلمتان "غابتا نخيل"، من عالم جميل استقاه الشاعر من محيطه، ويزيدها بيانًا بأن تلك العينين غابتا نخيل لكنه ساعة السحر. إن الزمن هنا جعل من الصورة ذات شكل مختلف؛ فهل كان يريد الشاعر أن يرسم لنا هدوء تلك العينين؟! أم أنه تعدد ذلك الزمن؛

لأنه وقت تذكر المحب لمحبيه؟! ثم يركب صورة أخرى لتلك العينين "شرفتان ينأى عنهما القمر"، لماذا اختار الشاعر "الشرفتين" دون غيرها من الأمكنة؟ هل لأن المحبين يتناجون فيهما عادةً، وتزداد الصورة وضوحاً "ينأى عنهما القمر".

لماذا اختار هذه الحركة الانسيابية للقمر في تلك اللحظة الزمنية؟ وهل هي حالته النفسية؟! قد يكون كذلك- هي التي أوحى بتلك الصورة.

ومن الألوان الاستعارية- الاستعارة المكنية في قوله: "عيناك حين تبسمان تورق الكروم"؛ فقد شبه عينيها بإنسان وحذفه وترك بعض لوازمه كما يقول البلاغيون^(٢٢)؛ لتدل عليه تبسمان، هكذا تتحول الاستعارة هنا إلى صورة في منتهى الإبداع إذا ما أتينا على تمامها، إذ تنتهي بتورق الكروم، ولنا أن نخيل هذه المحبوبة المختلفة التي لا يمكن التنبؤ بشكلها- وهكذا نترامى إلى ذهن هذه الصور المتنوعة:

"ترقص الأضواء"، تنبض في غوريهما النجوم"، "فتستيق ملء روعي، رعشة البكاء" ... و"تشوة تعانق السماء، مقلتك تمسح البروق".
وأما المجاز فوجد له أثراً بارزاً في هذه البنية التصويرية في هذه القصيدة، كيف لا وهو نقطة الارتكاز التي تنكئ عليها نفس الشاعر لتعيد صياغة المنظورات^(٢٣)، وهو- كما يقول عنه العقاد- جزء ضروري من الطاقة التي تمد للشعر بالحياة^(٢٤)، والمهم كيف تعامل الشاعر بحسه مع هذه الظاهرة البلاغية التي تجعل النص أكثر شعرية، نجد كمّاً من الصور المجازية خلقت صوراً عديدة تنكشف للقارئ وتتولد بمعاودة النظر، حين يقول مثلاً: "يا واهب المحار" هذا المجاز الذي يطلق عليه البلاغيون

مجازاً علاقته المكانية^(٢٥)؛ إذ الخليج هو المكان الذي يعيش فيه المحار وللؤلؤ. إن هذه الصورة ليست اعتباطية من لدن الشاعر، فقد كان الخليج وما يزال مصدر المحار واللؤلؤ، الذي هو صورة من صور ثراء المكان، ورغم التحول فما يزال كذلك، ولكن هذه الصورة المجازية المتفائلة سرعان ما تتغير في حالة من المفارقة العجيبة عندما يتحول المكان أيضاً "يا واهب الردى" فهذه العلاقة المكانية، قد تحول الغطاس الباحث عن اللؤلؤ إلى حثفه في بعض الأحيان، ولا شك أن هذه رؤية الشاعر؛ إذ المفارقة هنا وسيلة تُطْلَق نوعاً من اللذة التي من شأنها أن تساعد على التخلص من المكبوتات، شأنها في ذلك شأن النكتة^(٢٦).

ومن تلك الصور المجازية "ظل يشرب الردى" الذي يسميه البلاغيون مجازاً علاقته السببية^(٢٧)، فالغريق يموت بسبب شربه للماء.

يا لها من صورة طريفة!! والحالة تلك وما تصفيه "يشرب الردى" من أمر، فالأصل أن الشرب يكون للنجاة، ولكن الردى حولها إلى مستوى آخر.

وانظر هذه الصورة المنتزعة من البيئة الزراعية التي أتت بعدد سيعشب العراق بالمطر، وينشر الغلال فيه موسم الحصاد، وعلاقته علاقة زمانية؛ لأن موسم الحصاد هو وقت جمع الغلال، ونثرها في البيار، وسيأتي إشارة إلى مفارقات هذه الصور مع بقية أجزاء القصيدة.

وأما الكناية وما لها من أثر في بناء الصورة فإنها من الواضح بمكان، وإن كانت تعتمد ... على إدراك عميق لسياق القصيدة - أو

النص عامة- كما تتبدى الصلة بين المباشر من الدلالة وما هو مجاز لها مشتجر بها" (٢٨).

والحق أن هذه القصيدة تشيع فيها الجوانب الكنائية إذا ما عرفنا- كما مر بنا- في الجو العام للقصيدة. فمن تلك الكنائيات: سواحل العراق المليئة بالنجوم والمحار، كأنها تهم بالشروق، فالمقصود هنا الثورة المرتقبة، وما أكثر ما هام الشاعر بالثورة وكنى عنها ... أكاد أسمع العرلق يزخر بالعود ...، ويخزن البروق في السهول والجبال، وأي صورة تبعثها هذه الأسطر عندما نقرأ ساحة العراق الحاضرة؟!

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد؛ لتشبع الغربان والجراد ... فلا شك أن ما وراء الدلالة أمر عميق للغاية هو أصل كبير في التجربة الشعرية هنا، ولنا أن نتخيل الغربان وما تمثله من تشاؤمية ظاهرة، ناهيك أنها بالنسبة للمزارع تخلق له حالة من الشقاء؛ لأنها تحفر عن البذرة فستخرجها، فكيف إذا نثرت الغلال أمامها؟! ثم يأتي العطف بالجراد الذي لا يبق ولا ينز مما يجده أمامه من محاصيل.

إن هذه المعاني الإيحائية هنا لها دلالة عميقة في النص وفي المتلقي؛ إذ تدل- برغم البشائر المنثورة عن الثورة المرتقبة- على تسلل اليأس إلى نفس الشاعر، كما نوحى مع مجموعة النص على الاضطراب داخل نفس الشاعر والتناقض الحاد لديه، ويكشف هذا السطر أيضًا عن الجشع القديم المتجدد لدى الغرباء عن العراق، فهم كالغربان والجراد لا تدع شيئًا يقاتل به للبشر.

ومن الكنايات قوله: "أكاد أسمع العراق يزخر بالرعود". إنها الثورة التي علق عليها آمالاً عريضة، ويبدو أنها كانت قاب قوسين وقت كتابته لهذه القصيدة؛ إذ عبر عنها بـ"أكاد"، كما يبدو أنها كانت عامة في نواحي العراق الملبد بالغيوم؛ إذ الرعد لا يأتي إلا به وبالمطر المؤمل.

وأما التشبيه الذي هو رأس علم البيان فنماجه كثيرة، ولكنه يتخطى دائرة التشبيه المبتذل، إنه ذلك الذي عناء عبد القاهر الجرجاني حين قال: "إن لتصوير الشبه من الشيء في غير جنسه وشكله، والنقاط ذلك له من غير محلته واجتلابه إليه من النيق للبعيد بابًا من الظرف واللفظ، ومذهبًا من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل، وأحضر شاهد على هذا أن تنظر إلى تشبيه المشاهدات: ببعضها البعض، فإن التشبيهات سواء أكانت عامة مشتركة أم خاصة مقصورة على قائل دون قائل - تراها - لا يقع بها اعتداد، ولا يكون لها موقع من السامعين، ولا تهز ولا تحرك حين يكون الشبه مقررًا بين شيئين مختلفين في الجنس" (٢٩).

من ذلك قوله:

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر

ولنا أن نتخيل كيف ترقص الأضواء، وإذا كان المشبه لا يمكن الإحساس به فما بالك بالمشبه به؟! وإن كان القمر له جرم معين لكن ما حاله في النهر، ثم إنه ليس قمرًا واحدًا بل أقمارًا، هل لأن الأضواء مجموعة؟! أم صورة القمر تتعدد في النهر؟! ربما لتوجه يناسب الرقص للأضواء أن تكون أقمارًا في نهر تحرك.

وهكذا تتحرك اللغة الشعرية، ويصبح التشبيه المعنيّ هنا قد اكتسب خاصية مختلفة.

وهذا مثال آخر من هذه التشبيهات الطريفة التي تستعصي على التصنيف؛ لأن مدلول صورتها تتجاوز ما قد يرسم في الذاكرة. من ذلك:

تثاقب الماء والغيوم ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
كأن طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

لك أن تتخيل نزول المطر من الغيوم، ولكن هذه الصورة المعكوسة هل أضفت جمالية وقيمة في وجدان المتلقي؟ فهل الغيوم الثقال يمكن أن تشبّه بدموع الطفل إلا في مخيلة شاعر؟ إن الجمال يأتي من هذه الغرابة الشعرية.

وعلى ذلك فإن التشبيه، وإن كان إشراكاً لأمر في معنى إلا أنه يكشف عن الحالة الشعورية التي تلبس بها الشاعر آنئذ؛ الأمر الذي جعله ينقل هذا اللون التصويري بعناصره المتنوعة ليعبر عن حالته، وما يستكن في داخلها من تحولات، حتى وإن أتى بهذه الصورة الارتدادية نحو الطفولة؛ مما جعله يحيله إلى حالة أخرى.

وهكذا تدور أكثر تشبيهات هذه القصيدة، يجعلها الشاعر قريبة للمنال في الوهلة الأولى، ولكنها سرعان ما تتضخم الصورة وتصبح عصية على الإدراك؛ لأن التشبيه يكسبها أبعاداً أخرى.

ونلاحظ لدى السياب في هذه القصيدة: الصورة القائمة على رمزية العناصر الطبيعية، على أن الشاعر ينسب بعض الدارسين إلى المدرسة الرمزية؛ بسبب اطلاعه على الآداب الإنجليزية وانعكاسها في ثقافته (٣٠).

والمهم أننا نجد أنها تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرج العناصر التصويرية تدرجاً برهانياً (٣١).

فالنخيل رمز العروبة والطعام الجيد والمفضل لهم ثمراتها، والمطر رمز الخصب والنماء والحياة المتجددة.

ويبدو أن السياب هنا " يستخدم كلمة المطر " استخدامين متميزين:

١- للإشارة إلى المعنى الحرفي للكلمة.

٢- للإشارة إلى معانٍ متضمنة منها:

أ- معانٍ متضمنة مألوفة كالخير والغنى والبشارة.

ب- معانٍ متضمنة غير مألوفة ... وهي القحط أو

الجذب أو الفقر أو الألم، وهو ما يقصده الشاعر عندما

يربط بين المطر والتعاسة ... (٣٢).

وصورة المطر مشتملة على هاتين الإشارتين وموجودة في القرآن

الكريم، وإن اتخذ نقطة الماء قال تعالى: ﴿ومن آياته أنك ترى الأرض

خاشعة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت ... ﴾ .

والغربان والجراد والأقاعي رمز للذين نهبوا خيرات البلاد، والبحر والشتاء والخريف والنجوم والظلام والضياء، وهكذا تتوالى الرموز وتتعدد.

على أن بعض الدارسين يلحظون التأثير الظاهر في جانب الأسطورة بعدد من الشعراء الإنجليز، في هذه القصيدة - من أمثال إليوت، وأدويت سينول^(٢٣).

وفي قصيدة " إليوت " نجد الماء- للمطر يشكل محوراً أساسياً، ولعل السياب قد استقى صوراً منها، في ارتباطها بأساطير الخصب والجذب والحياة والموت ودورة الفصل^(٢٤).

وإلى هذا يشير إحسان عباس بقوله: " ويجري السياب على منوال الشاعرة الإنجليزية "سينول" في استخدام رمز المطر، في قصيدة " أنشودة المطر " تجتمع لديه الكأبة الفردية من منظر المطر بالاستبشار لما قد يتمخض عنه المطر من زوال للجوع، وهذا يشبه جمع الشاعرة في قصيدتها " أمطار نيسان " بين البهجة بالحياة وتحسب الجفاف الذي سيعتدى على كل شيء في الوجود" ^(٢٥).

ولا شك أن هذا نتيجة قراءاته المتعددة، وتوافره على التلقي من مصادر متنوعة، وما توحى به تلك التأثيرات من استخدام للدلالة الرمزية مما له صلة بالمذهب الرمزي كما أشرت.

ويندرج أيضًا تحت الصورة ما يمكن أن يطلق عليه المفارقة التصويرية - مر مثال منها أيضًا - "لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض" (٣٦).

ولعل من أشد الصور إظهارًا لهذه القضية تصويره لحال أبناء العراق الكادحين، الذين كانوا يضطرون للهجرة برغم الخيرات التي تنعم بها البلاد، ولكن قوى البغي كانت - وما زالت - تستغل تلك الخيرات عندما يقول:

وينثر الخليج من هباته الكثار

على الرمال رغبة الإجاج والمعار

وما تبقى من عظام بانس غريق

من المهاجرين قتل يشرب الردى

من لجة الخليج والقرار

وفي العراق ألف أفعى تشرب الرحيق

من زهرة يربها الفرات بالندى

ولا شك أن الشاعر أراد من هذا المقطع وغيره إظهار هذا التناقض الحاد بين وضعين مختلفين؛ مما له أثر ظاهر في هذه المفارقة التصويرية، مهاجر يشرب الردى، وألف أفعى تشرب الرحيق.

□ البنية اللغوية:

من المسلم به أن اللغة تقيم علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء، وبين الأشياء والأشياء، وبين الكلمة والكلمة، وهي تعبيرية جمالية انفعالية تستخدم للتعبير عن أحاسيس واتجاهات عند الآخرين^(٢٧)، والشعر توظيف للغة، واللغة ظلال للمعاني يقوم الشاعر باستغلالها " إلى أبعد حدود الاستغلال ... وما توحى به العبارات مع معناها من ذكريات وتجارب ذات أثر قوي في النفوس، وما استقر بها من عاطفة"^(٢٨)، وينقل بعض الباحثين عن السياب أنه قال عن اللغة في العمل الشعري: " يجب أن نضع عليها الإصبع"^(٢٩)، وفي نقل آخر هو " إن الشاعر الحديث الذي خلق له الأوائل إرثاً هائلاً من الألفاظ التي رثت لكثرة ما تداولتها الألسن والأقلام-مكلف أن يعيد إليها اعتبارها، وينفخ فيها من روح الشباب "^(٣٠).

من هنا فإن السياب يدرك أن الشعر تشكيل لغوي، وأن اللغة تتخطى عملية التوصيل إلى الإبداع والتشكل في صور دلالية خلاقة للتعبير عن الرؤية؛ لتتجسد في ذهنية المتلقي بأبعادها المتنوعة، حسب وعي القارئ، والحق أن السياب هنا يملك تلك اللغة التي تجعل القارئ يدخل في نسيج القصيدة لا أن يعيش على هامشها.

لنأخذ مثلاً اللفظة كيف تعامل معها، فبعض الألفاظ تتخذ وزناً معنوياً في القصيدة أكثر من دلالاتها لو كانت مفردة: ينأى، تبسمان، تورق، تنبض، سرح، تنوب، كركر، لجج، نشيج، نثار، ... إلخ.

ومعجم السياب أبرز ما يميزه هنا جملة المشبه والمشبه به، فهو مليء بأدوات التشبيه وأحرف النداء، وعكازات لغوية لا حصر لها^(١١).

عينك غابتا نخيل ساعة السحر

كأن أقواس السحاب تشرب النجوم

فيرجع الصدى كأنه النسيم

كأنها تهم بالشروق

كالحب، كالأطفال

يا خليج يا واهب المنار والردى

والحق أنه استطاع في هذه القصيدة، أن يصور لنا مشاعره وأحاسيسه، وليس فقط بنقلها نقلاً مباشراً، استطاع أن ينتقي الألفاظ ذات الإحياءات الأعمق أثراً في الفكر والحب، ورغم أن الإقصاص عما يموج في النفس من معانٍ صعب على اللغة أحياناً، إلا أن الشاعر يملك كفاءة وموهبة، ويعي الطرق السليمة في التعبير والصياغة الفنية.

ونجده يستخدم ألفاظ الطبيعة بكثرة: الظلام والضياء، الكروم والأقمار، السحاب البحر للنجوم، فضلاً عن المطر الذي بنيت عليه القصيدة، والحق أن هذه الألفاظ لم تكن اعتباطية بحال، بل كان يملئها النسيج العام للعمل الشعري، ثم الهدف الذي يرومه الشاعر من جميع هذه الأشياء، التي تختلف باختلاف موقعها من الجملة، ولم يكن الشاعر مصوراً ينقل إليك الطبيعة بما فيها من عناصر الجمال، ولكنه يريد أن يحملك على إحساس ما لا يحسه إلا القارئ المتذوق:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة ... قطرة تذوب في المطر
وكركر الأطفال في عرائش الكروم
ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر

مطر

مطر

الأ ترى كيف تكون أقواس السحاب شاربة للغيوم، ونحو قوله:

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء ...

والعجب هنا من هذه المفارقة التي تتم في ظاهرها عن تناقض،
ولكنها تحكي لنا نفسية الشاعر في تلك المرحلة، الموت وما يوحي به من
القضاء، الحياة والميلاد وما يشييان به من بعث، وهكذا الظلام وما فيه
من انعدام الرؤية، والضياء وما فيه من انبثاق لها، كل هذه الألفاظ وهذه
اللغة لا يتقنها إلا الشاعر الحدائق.

ونجد بعض الألفاظ تنبئ عن الظرف والحالة الفكرية التي كان
يعيشها الشاعر، وتطلعه نحو مستقبل العراق:

وكل دمة من الجياح والعراة

وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

ومن الظواهر الأسلوبية أيضاً ذات الصلة باللغة ظاهرة التكرار،
فضلاً عن كونه خصيصة أساسية في بنية النص، فهو أحد الأضواء
اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر^(٤٢).

وهو كما يقول ابن الأثير: "إن المفيد من التكرار يأتي في الكلام
تأكيداً وتشبيهاً من أمره، وإنما يفعل ذلك للدلالة على العناية بالشئ الذي
كررت فيه كلامك ..."^(٤٣).

ولا شك أن تكرار الشاعر هنا له وظيفة دلالية لا يمكن أن تؤخذ
على أنها من باب ملء الفراغ، بل إن لفظة المطر المكررة في هذه
القصيدة تدل على إلحاح الشاعر عليها؛ لأنها بمثابة بؤرة النص، وهذا
ظاهر من تكرار لفظة "المطر"، أنها تتكرر ثلاث عشرة مرة، دون أن
أجمع لها اللازمة الإيقاعية، ثم هناك كلمة "الخليج" التي تتكرر سبع
مرات، و"العراق" خمس مرات، و"الزدي" خمس مرات ... وهكذا يكون
أثر تكرار الكلمة في القصيدة، "المطر" بالرغم من دلالاته الرمزية- كما
مر بنا- فإنه يعبر عن دورة الحياة المتكاملة، ويمنح إيقاعاً خارجياً تزداد
القصيدة به قوة وجمالاً، وينتظر الأثر الذي يحدثه هذا المقطع أيضاً:

أصبح: يا خليج يا خليج

يا واهب اللون، والمطار، والردى

فيرجع الصدى

كأنه انشيج

: يا خليج

يا واهب المعار والردى

الصيحة هنا صرخة احتجاج على يمنحه الخليج من ثراء،
واستطاعت اللفظة أن تكون إيقاعاً لغوياً منظماً ، وأن يمتزج بالجو العام
(٤٤) الذي بدأه في القصيدة، واستطاع التسلل إلى بنية النص، ويكون مع
العنوان بؤرة مهمة؛ لارتباطه بالهدف العام للقصيدة.

□ البنية الإيقاعية:

برغم التحول الذي طرأ على القصيدة العربية، فإنها ما كانت
لتتخلى عن الإيقاع مهما كانت الفتوات التي حدثت فيها، وإن القارئ
المنصف المتذوق لا يمكن له أن ينحى ذائقته العروضية في قراءته
للشعر الحديث، وإنه يؤمن بما ذكره ابن رشيق مثلاً في تحديد ماهية
الشعر الذي جعل الوزن " أعظم أركان حد الشعر، وأولاهها به خصوصية
(٤٥) "

والحق أن ما أشارت إليه "تازك الملائكة" هو جزء من العملية
الإبداعية، من أنه "مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل إن
الصور والعواطف لا تصبح شعرية بالمعنى الحق إلا إذا لمستها أصابع
الموسيقى ونبض في عروقه الوزن" (٤٦).

ولا جدال أن الناحية الإيقاعية لها أهميتها في نقل القيمة التعبيرية
والتصويرية إلى المتلقي، واللغة الشعرية من دون موسيقى تظل تدور
على محور ثابت؛ فلا حوار ولا تفاعل يمكن أن يوجد مع المتلقي.

بل إن الوزن هو بمثابة الروح التي تكهرب المادة الشعرية حين
تصير شعراً بحق، فلا شعر من دونه ^(٤٧).

ولعمري إن هذه مسلمة نقدية لما لها من قيمة فنية في الشعر،
وهذه القصيدة فيها نمطان ظاهران من الموسيقى:

١- خارجية: وهي تلك التي تعتمد على الصورة الزمنية "التفعيلة"،
أو الإطار الذي قامت عليه القصيدة.

إذ جاءت على طريقة الشعر الحديث الناضج، الذي يعتمد على
الدقة الشعرية حيناً، والتفعيلة الواحدة أحياناً، وغالب تفعيلاتها من بحر
الرجز، ووزنه الأصلي كما هو معروف مستعلن مكررة ست مرات،
وكثير من أسطر القصيدة قائم على المشطور منه " وهو البيت الذي
يتكون من ثلاث تفعيلات ... ويطراً على آخره كثير من التغيرات " ^(٤٨)،
ونجد في حشو هذه القصيدة ظاهرتين من الزخاف حذف ساكن السبب
الأول.

عيناك غا / بتا نخي

o//o// o//o/o/

وحذف ساكن البيت الثاني

كانما تنبض في

o///o/ o//o//

وإن قلت الحالة الثانية

وجزاء كبير منها قائم على تمثيل وحدة إيقاعية متكاملة؛ إذ كل
سطر يحتوي على ثلاث تفعيلات مع زيادة وتد مفروق في آخر السطر /

O / وهذا الاكتمال الموسيقي تبعه اكتمال إيقاعي يعطي لكل سطر نهاية صوتية تحكم إغلاقه من ناحية الإيقاع^(٤٩).

عيناك غابتا نخيل ساحة السر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تروق الكروم

ولا يعني أن الظاهرة مضطربة؛ إذ نجد بعض المقاطع غير مكتملة السطر كالعادة الغالبة كما سيأتي:

قالوا له : بعد غد تعود
لا بد أن تعود

وقوله:

ومنذ أن كنا صغاراً، وكانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر

وهكذا تمضي بعض مقاطع هذه القصيدة، إذ تبدأ بنقاط وتنتهي بنقاط مختلفة، وما يوحى به من أثر نفسي لدى الشاعر، إذ تتغير وفقاً لحالته، وفي ظني أن ذلك يعد مبرراً ظاهراً لعملية التغيير.

وهناك ظاهرة إيقاعية أخرى، وهي ما يلحظ من كمال وتناقص في مقاطع القصيدة، وعلى مستوى بعض الجمل:

فالقصيد كما سبق من بحر للرجز:

مستعلن مستعلن مستعلن فعلى

واستمر هذا على سبعة عشر سطرًا شعريًا، وأما السطر الثامن عشر جاءت " أنشودة المطر " لتكسر هذا الوزن، ثم يقتصر على تكرار لفظة "مطر" مما يزيد الإيقاع انكسارًا:

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فتطرة تذوب في المطر

وكركر الأطفال في عرائش الكروم

دغدغدت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر

ومن ذلك أيضًا قوله:

أصيح: يا خليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النسيج

يا خليج

يا واهب المحار والردى

إن نجد طولاً وقصرًا في الجمل وإسقاطاً لبعض الألفاظ؛ مما له أكبر الأثر في الإيقاع، بل إن هذا التمجج والاختلاف السطري يعد من أهم ركائز هذه القصيدة، ولو لاحظنا ما يحدث بعد تكرار لفظة "مطر" من اختلاف في عدد الأسطر والتفعيلات لأدركنا ذلك.

ومن اللافت أيضًا في العملية الإيقاعية، توافر التتوين والتضعيف، وهما موجودان داخل السطر الشعري، فالتتوين يتراوح بين الضم والكسر، ويقل الفتح، من ذلك قوله:

وتغرقان في ضباب من أسى شفيف

ونشوة وحشية تعانق في المطر

وقطرة فقطرة تذوب في المطر

فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد

أو حلمة توردت على فم الوليد

ومن أمثلة الفتح:

كان طفلًا بات يهذي قبل أن ينام

ومنذ أن كنا صغارًا كانت السماء

ويظهر أن بعض أنواع التتوين تمثل نهاية التفعيلة، بل قد تمثل تفعيلة مستقلة:

ونشوة وحشية

o//o/o/ o//o//

قطرة قطرة

o//o// o//o//

وأما التضعيف فمن أمثلته:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
يرجّحه المجداف وهنا ساعة السحر
والموت والميلاد، والظلام والضياء

ومن الظواهر الإيقاعية ما سبق الإشارة إليها، وهي ظاهرة التكرار، فالى جانب ما مر بنا من أهمية تركيز الشاعر على معنى محدد، فإن لها أثراً إيقاعياً بارزاً، إنها عملية تكثيف على مستويين: صوتي ودلالي.

والسياب في هذه القصيدة يتراوح تكراره بين تكرار اللفظة، والجملة والمقطع.

وأشرت إلى المساحة التي احتلتها لفظة مطر، وأن ترددها في ثنايا القصيد وبالأخص في آخر بعض المقاطع ليس أمراً اعتباطياً، فهي تشبه الخاتمة واللازمة للمقطع، وأن تريدها بهذه الطريقة له أثر نفسي إيقاعي، بل اللفظة نفسها تشبه في نغمتها تردد المطر " فعل // o ".

ولوحظ أنها تأتي مرتين أحياناً، وأحياناً ثلاث مرات، بل إنها ترتبط أحياناً بالغناء والنشيد والحركة:

وينثر الغناء حيث يأفل القمر

مطر

مطر

عواصف الخليج، والرعود، منشدان

مطر

مطر

مطر

رحى تدور في الحقول ... حولها بشر

مطر

مطر

مطر

يرن في الخليج

مطر

مطر

مطر

ومن الجمل التي تكررت:

قالوا له: بعد غد تعود

لا بد أن تعود

فالتكرار جاء لئيبه بالخاتمة الصوتية، إلى جانب ما قد يحتاجه الطفل وقت الحاجة من التسلية بالتنعيم والهدوء، بل إن الحالة استدعت التكرار بتلك الطريقة؛ لأن الإلاح جاء وقت النوم.

كان طفلاً بات يهذي قبل أن ينام

بأن أمه التي أفاق منذ عام

فلم يجدها، حين لج في السؤال

قالوا له: بعد غد تعود ...

لا بد أن تعود

ومن ذلك التكرار:

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى

يا خليج يا واهب المحار والردى

فقد كانت الجملة وما فيها من نداء، ونقص للفظة مهمة "اللؤلؤ"، أشبه بالخاتمة للمقطع، وأنها ذات أثر صوتي، فالألف المقصورة وما فيها من مد صوتي مناسب للنداء، وأما تكرار المقطع فنحو قوله في خاتمة المقطع السابق:

أصبح: يا خليج يا خليج

يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

يا خليج

يا واهب المعار والردى

هذا المقطع بذاته يأتي مقدمة مقطع آخر:

أصبح يا خليج يا خليج

يا واهب المعار والردى

وينشر الخليج من هباته الكثار

□ القافية:

لا يمكن لأي دارس ومتذوق للشعر أن يشك في القيمة الكبرى للقافية في موسيقى النص الشعري؛ لما تحدثه الأصوات المتكررة من أثر.

وإن حاول شعراء التفعيلة التخلص من القافية الموحدة، إلا أن الرواد منهم كانوا على دراية بمكانتها الإيقاعية.

ولو ذهبنا لنفتش عن مدى تعدد القافية في هذه القصيدة لوجدناها منثورة بشكل لافت على مستوى القصيدة.

فقافية الراء التي هي عمدة القصيدة تحتم على الشاعر وجودها من خلال كلمة "مطر"، فتنشر بكثرة؛ إذ وردت أكثر من اثنتي عشرة مرة إلى جانب لفظة "مطر"، "المطر"، وهذا يعطينا دلالة على أن الشاعر ما كن له أن ينفك بحال عن القافية، وأن ذلك ينفي الرتابة والملل، وأنها لم

تكن مصنعة بل ضرورة؛ إذ لم يكن للشاعر أن يستغني عنها بحال، بل إنها عميقة التشابك في بنية النص.

إن القافية في هذه القصيدة تفاجئنا من أول وهلة، وورودها في بداية القصيدة تذكرنا بالقصيدة العربية المصرعة:

عيناك غابتا نغيل ساعة السحر
أو شرقتان راح ينأى عنهما القمر

ولا يكاد ينفك عن الالتزام بالقافية- وإن تنوعت - في أكثر مقاطع القصيدة، وذلك إما لإيمان الشاعر بالقيمة الصوتية لها في القصيدة، وأن الجمهور يتجاوب مع ذلك النوع من الشعر.

وإما لأنه ما زال منغمساً في ذاكرته الموروث الشعري القديم، ولا يستطيع التخلص منه مهما حاول.

ونجد القافية أحياناً تتتالي وإن اختلفت؛ إذ يأتي التالي مباشرة أحياناً:

وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجحه الجفاف وهنا ساعة السحر

والموت، والميلاد، والظلام، والضياء
فتستفيق ملء روعي رعشة البكاء
ونشوة وحشية تعانق السماء

وأحياناً يفرق بينهما بسطرين:

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء ... كالأقمار في نهر
يرجه المجذاف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

ففرق بين "الكروم" و"النجوم" ووالى بين "نهر" و "سحر"

ويلحظ أن الشاعر قد يكرر اللفظة نفسها في أكثر من مقطع، بل
دخل المقطع أيضاً، فدع عنك لفظة المطر المستدعاة التي حتمها جو
للقصيدة العام وموضعها، لكن ننظر مثل لفظة القمر

أوشرفتان راح ينأى عنهما القمر
كنشوة الطفل إذا خاف من القمر
وينثر الغناء حين يأفل القمر

ولا شك أن هذه الطريق لا يمكن أن تكون عفوية، بل هي نتيجة
من نتائج الإيمان بأثر القافية، حتى وإن تغيرت وتبدلت وتكررت؛ إذ
صارت للقافية هي النهاية التي تنتهي عندها اللقطة الشعرية، وهي أنسب
نهاية من الناحية الإيقاعية.

ولعل من أهم الظواهر في قافية هذه القصيدة أيضاً كثرة ما جاء
منها على حرف الراء؛ إذ بلغت أكثر من سبع وعشرين مرة، مع عدم
حساب لفظة "مطر" بدون ال التعريف- بينما تكررت لفظة "المطر" بال

التعريف إحدى عشرة مرة؛ مما يعني أن الشاعر كان يهدف إلى ذلك لتتوافق النغمة الإيقاعية، وأن تكررها له صلة قوية بمعاني القصيدة، وأن بينها انسجاماً وتآلفاً ظاهراً.

واختلفت القافية من مقطع لمقطع، ونجد قافية الدال اثنتي عشرة مرة، بينما حرف الكاف لم يرد إلا مرتين، وعموماً كل ذلك ساعد الشاعر على طول النفس من جهة وضبط موضوع القصيدة من جهة أخرى.

ثم إن الحقيقة أن الشاعر ما كان له أن يتخلى عن القافية برغم أن القصيدة ثورية في مضمونها، وأنها تمثل مرحلة النضج الشعري لديه، واستواء التجربة الشعرية على هذه الطريقة يدل على الضبط والالتزان الفني.

ومن ظواهر القافية: أن بعضها يستدعيه سياق اللفظة التي تسبقها، مثلاً قوله:

قالوا له: بعد غد تعود

فإن إصرار الطفل على السؤال عن أمه كما أشار الشاعر، وقوله: "بعد غد" فإنه من الطبيعي أن يأتي بـ "تعود". ولفظة "النشيج":

ف يرجع الصدى كأنه النشيج

استدعتها لفظة الخليج في السطر الشعري قبلها:

أصيح: يا خليج يا خليج

إلى غير ذلك من الأمثلة التي تدل على طبيعة استدعائها، وأن الشاعر ما كان له أن يوردها اعتباطاً.

وقد وقع للشاعر - أثناء اهتمامه بالقافية في الإتيان بالفاظ يساق إليها من أجل القافية كقوله:

كأن صياداً حزيناً يجمع الشباك

ويلعن المياه والقدر

فلفظة "القدر" لم يأت بها الشاعر إلا للقافية؛ لأن المياه العائقة للشباك منعت ذلك الصياد من الصيد برغم حالته الحزينة.

ومن ذلك قوله:

لم تترك الرياح من ثمود

في الواد من أثر

فلفظة ثمود، أتت لتتاسب بداية المقطع، وإلا فإن القرآن قد صرح أن قوم ثمود لم يهلكوا بالريح قال تعالى: ﴿فأما ثمود فأهلكوا بالطاغية﴾ * وأما عاد فأهلكوا بريح صرصر عاتية ﴿ [الحاقة: ٥-٦].

وعموماً فهذه القصيدة تحمل من الثراء ما يجعلها تعد من عيون قصائد الشاعر، وأنها من القصائد الحية، التي تعد نموذجاً للشعر الجديد الذي ينبغي الاحتفاء به، والتنبيه على مضامينه، وإن اختلفنا معه في بعض الجنوح للفكري.

إن هذه القصيدة تعطينا صورة عما استقر عليه الاتجاه الفني لدى السياب، واكتمال الرؤية الفنية لديه.

إنها تعطينا نموذجًا على الاتجاه الفكري لدى السياب، في مرحلة من مراحل حياته وخوض الشاعر معمرة العراك الفكري بشعره، إنها تعطينا أيضا دلالة على سعة ثقافة السياب المتعددة، والقدرة على استرفاد تلك الثقافة في شعره.

إن القصائد الجيدة عادة ما تفرض نفسها على القارئ، ورغم الاختلاف مع رؤية الشاعر في طرحه الفكري العام، وأن ذلك لا يمنع من الإيمان بقدرة الشاعر فنيًا وفكريًا.

إن الرؤية المطروحة في هذه القصيدة رؤية صالحة للتجدد؛ لأن الظروف الحالية تحيها.

□ أما التوصية التي أود الإشارة لها:

فهي الدعوة إلى إظهار النماذج الشعرية العالية على مستوى الشعر العربي عامة والشعر الحديث والمعاصر خاصة؛ لتبعث الأمل في حياة هذه الأمة، ثم لنزج من أذهاننا النماذج المهرثة التي تلوّكها الصحف والمجلات وبعض دور النشر، التي توغل في الغموض وتزيد القارئ المنصف تأزماً مع كثير من النماذج المطروحة على الساحة.

ذو القعدة الحرام سنة ١٢٠٢

هوامش البحث

- ١- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب: أحمد عودة الشقيرات، ص ٧٠.
- ٢- الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب: عبد الرضا علي، ص ١٥٤.
- ٣- الاغتراب في شعر العراقي: محمد راضي جعفر، ص ١٥٠.
- ٤- الأسطورة في شعر السياب، ص ١٦٦، وانظر قصيدة "الرؤيا".
- ٥- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ص ١١٣، وانظر قصيدة "وداع" و" غريب على الخليج".
- ٦- نفسه ص ١١٦، ١٢٣.
- ٧- نفسه ص ١١١.
- ٨- بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: إحسان عباس، ص ٣٠٦.
- ٩- نفسه ص ٣٠٣.
- ١٠- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب ص ١٥٤.
- ١١- نفسه ص ٧٣.
- ١٢- بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره ص ٣٠٨.
- ١٣- ديوان بدر شاكر السياب: المجموعة الكاملة- ص ٤٧٤-٤٨١.
- ١٤- لغة الشعر العربي الحديث: السعيد الورقي، ص ٢٧٥.
- ١٥- بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره ص ١٥٦.
- ١٦- نفسه ص ١٥٦.
- ١٧- الأسطورة في الشعر العربي الحديث: أنس دلود، ص ٢٧٦.
- ١٨- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: عبد الكريم راضي جعفر، ص ٢٢١.
- ١٩- البيت للشاعر عمر أبو ريشة: ديوانه- المجموعة الكاملة ص ٤٩٣.

- ٢٠- الصورة الشعرية صبحي البستاني ص ٣٤.
- ٢١- الاغتراب في الشعر العراقي ص ١٠٠.
- ٢٢- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان: بسيوني عبد الفتاح ص ١٨٧.
- ٢٣- رماد الشعر ص ٢٢٥.
- ٢٤- اللغة الشاعرة : عباس العقاد، ص ١٥٨.
- ٢٥- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ص ١٥٨.
- ٢٦- المفارقة في الأدب: دراسة في النظرية والتطبيق: خالد سليمان ص ٣٤.
- ٢٧- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان ص ١٤٦.
- ٢٨- جماليات الأسلوب: الصورة الفنية في الأدب العربي: فايز الداية ص ١٤٣.
- ٢٩- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ص ١١٦.
- ٣٠- دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث: محمد المصري، ص ٢١٤.
- ٣١- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح، ص ٣٤٣.
- ٣٢- النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، ص ٢٤.
- ٣٣- في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية، ص ٣٥٢. وانظر
التجديد في الشعر الجديد: بواعث النفسية وجذوره الفكرية، يوسف
عز الدين.
- ٣٤- في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية ص ٣٥٣.
- ٣٥- بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره، ص ٢٥٧-٢٥٨.
- ٣٦- فصول في نقد الشعر الحديث: علي عشري زاي، ص ٧٥.
- ٣٧- الاغتراب في الشعر العراقي ص ٦٧.
- ٣٨- من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس ص ٣٣٦.
- ٣٩- رماد الشعر ص ١٧٣، انظر مصدره.
- ٤٠- نفسه ص ١٧٩، وانظر مصدره.

- ٤١- الاغتراب في الشعر العراقي ص ٧٠.
- ٤٢- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة ص ٢٧٦.
- ٤٣- المثل السائر: ابن الأثير، تحقيق بدوي طبانة ١٩٨/٢.
- ٤٤- رماد الشعر ص ٢٢١.
- ٤٥- العمدة لابن رشيق: تحقيق محمد محيي الدين ص ١٣٤.
- ٤٦- قضايا الشعر المعاصر ص ٢٢٥.
- ٤٧- الاغتراب في الشعر العراقي ص ١٢٨.
- ٤٨- موسيقى الشعر بين الثبات والتطور: صابر عبد الدايم، ص ٩٢.
- ٤٩- بناء الأسلوب في شعر الحداثة التكوين البديعي: محمد عبد المطلب، ص ٣٨١.

المصادر والمراجع

- ١- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني، ط ريتز، دار المعارف استنبول ١٩٥٤.
- ٢- الأسطورة في شعر بدر شاكر السياب، عبد الرضا علي، ط ٢ بيروت، دار للرائد العربي ١٩٨٤م.
- ٣- الأسطورة في الشعر العربي الحديث: أنس داود، دار الجيل للطباعة، مصر ١٩٧٥.
- ٤- الاغتراب في شعر بدر شاكر السياب: أحمد عودة الله الشقيرات، ط ١ عمان، دار عمان ١٤٠٧هـ.
- ٥- الاغتراب في الشعر العراقي: محمد راضي جعفر، ط ١، اتحاد الكتاب العربي ١٩٩٩م.
- ٦- بدر شاكر السياب دراسة في حياته وشعره: إحسان عباس، ط ٦ بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ١٩٩٣م.
- ٧- بناء الأسلوب في شعر الحداثة دراسة في التكوين البديعي: محمد عبد المطلب ط ١، ١٩٩٠م.
- ٨- جماليات الأسلوب الصورة الفنية في الأدب العربي: فايز الداية، ط ٢ دار الفكر المعاصر بيروت ١٤١١هـ.
- ٩- دراسات أدبية في الشعر العربي الحديث: محمد المصري، ط ١ دار الفرقان ١٤٠٤هـ.
- ١٠- نيوان بدر شاكر السياب: المجموعة الكاملة، بيروت، دار العودة .
- ١١- رماد الشعر دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق: عبد الكريم راضي جعفر، ط ١، الشئون الثقافية العامة، العراق ١٩٩٨م.

١٢- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: محمد فتوح أحمد، ط٣، دار المعارف مصر ١٩٨٤.

١٣- الصورة الشعرية: صبحي البستاني، ط١ دار الفكر اللبناني، بيروت ١٩٨٦م.

١٤- علم البيان دراسة تحليلية لمسائل البيان: بسيوني عبد الفتاح بسيوني عبد الفتاح، فيود ط٢، مؤسسة المختار، دار المعالم الثقافية ١٤١٨ هـ.

١٥- العمدة في محاسن الشعر ونقده: ابن رشيق القيرواني، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط٢ بيروت، ١٩٧٢م.

١٦- فصول في نقد الشعر الحديث: علي عشري زايد، ط١ مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٩٨م.

١٧- في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية: رمضان الصباغ، ط١ دار الوفاء، الإسكندرية ١٩٩٨م.

١٨- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، ط٧ دار العلم للملايين، بيروت ١٩٨٣م.

١٩- اللغة الشاعرة مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية: عباس محمود العقاد، مطبعة الاستقلال الكبرى.

٢٠- لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية: السعيد الورقي ط دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ٢٠٠٤م.

٢١- المثل السائر: ابن الأثير، تحقيق أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر الطبعة الأولى.

٢٢- المفارقة والأدب دراسات في النظرية التطبيق: خالد سليمان، ط١ دار الشروق عمان ١٩٩٩م.

- ٢٣- من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس، ط١ دار الفكر، القاهرة.
- ٢٤- موسيقى الشعر العربي بين الثبات والتطور: صابر عبد الدائم، ط٣،
الخانجي القاهرة ١٤١٣هـ
- ٢٥- النقد التطبيقي التحليلي: عدنان خالد عبد الله، ط١ دار الشئون
الثقافية العامة العراق ١٩٨٦م.

تأثير التيارات السياسية

في لغة القرن العاشر الهجري على اللغة

د. حسنة عبد الحكيم عبد الله الزهار^(*)

يأتي القرن العاشر الهجري ختاماً للألفية الهجرية الأولى، ويأتي مواكبا للقرن السادس عشر الميلادي، القرن الذي أفل في العقد الثالث منه نجم دولة المماليك الثانية (المماليك البرجية)، وصعد نجم الدولة العثمانية علي يد سليم الأول الذي ضم سوريا وبلاد العرب ومصر إلى مملكته سنة ١٥١٧ م - ٩٢٣ هـ، وحل آخر خليفة للمسلمين من القاهرة إلى القسطنطينية (الآستانة بعد ذلك)، وبذلك أصبح سلاطين العثمانيين بعد ذلك أصحاب السلطة الدينية، كما كانوا أصحاب السلطة الزمنية (سادة الدين والدولة).

وبذلك يكون الربع الأول من القرن العاشر الهجري معاصراً لنهايات دولة المماليك البرجية الذين كانوا من أصول شركسية، أما ثلاثة أرباع القرن الأخرى فقد شهدت الحكم العثماني الذي امتد لمدة أربعة قرون، ونظراً لما تميزت به هذه الحقبة من تيارات سياسية عنيفة ومؤثرة فسوف يتناول هذا البحث أحداث هذه الحقبة ببعض التفصيل لاستطاق الأثر الذي انعكس علي اللغة آنذاك، والذي تمثل في كتابات شهود هذا العصر المختلفة، ولذا فسوف ينقسم هذا البحث إلى: مقدمة تاريخية وفصلين وخاتمة.

١- المقدمة التاريخية تضم :

- بداية القرن العاشر الهجري (٩٠١ - ٩٢٣ هـ) التي شهدت نهايات الدولة المملوكية وطبيعة هذه المرحلة

- من (سنة ٩٢٣ هـ - ١٠٠٠) أي من هزيمة المماليك وانتصار الدولة العثمانية ، والتغيرات التي وابت هذه الأحداث حتي نهاية القرن العاشر وبداية الحادي عشر النتائج الطبيعية لأحداث العصر

٢- الفصل الأول: لغة الربع الأول من القرن العاشر متمثلة في نموذج للمؤرخ ابن إياس (ت ٩٣٠) من كتابة (بدائع الزهور في وقائع الدهور) .

٣- الفصل الثاني: لغة نهاية القرن العاشر وأثرها في القرن الحادي عشر متمثلة في لغة يوسف المغربي (ت ١٠١٩) في نموذج من كتابه (دفع الإصر عن كلام أهل مصر).

٤- خاتمة تضم أهم نتائج البحث .

(*) أستاذ مساعد علم اللغة / قسم اللغة العربية وآدابها - كلية البنات - جامعة عين شمس.

أولاً - بداية القرن العاشر (٩٠١-٩٢٣هـ) الفترة التي شهدت آخر حكام دولة

المماليك:

يقول دكتور يوسف زيدان :

(لما بدأ القرن العاشر الهجري وأذنت شمس الألفية الهجرية الأولى بالمغرب، لم يكن أهلونا آنذاك يفكرون في إقامة الاحتفالات، وإنما احتاجت ظنون البعض من أجدادنا، إذ اعتقدوا أن هذه الأمة سوف تتدثر مع مجيء الألف (الهجرية الثانية)، وأن يوم القيامة قد دنا موعدها، وانتشرت وقتها هذه الأوهام وعشتت في الأذهان لما كان من الإمام جلال الدين السيوطي (ت ٩٢٦) إلا أن تصدي لها، نالها عن أمته هذا الظن الطنان برسالة طريفة، ظريفة العنوان (الكشف عن مجاوزة هذه الأمة الألف)^(١)

هكذا كان استقبال العالم العربي والإسلامي لحتام الألفية الهجرية الأولى، ولكن إذا عرف السبب فقد يظل العجب، أو يتأكد، وقد يساعد بسط الأحداث التالية في التفسير والتعليل.

ونبدأ الحديث بتقديم صورة تاريخية لدولة المماليك بحيث نستعين بها لتكون الإطار المحيط بظروف هذا البحث ، ونبدأ الأستاذ الدكتور سعيد عاشور بتصوير سبب تفرد الدولتين الأيوبية والملوكية عن سبقها من الدول الإسلامية، يقول: (إنه من الأهمية بمكان أن نلعل للترابط بين دولتي الأيوبيين والمماليك، وهو الترابط الذي جعل منهما - فيما يتعلق بتنظيم الحكم - وحدة واحدة أكسبت الدولتين طابعاً متكاملاً له شخصيته التي تميزه عن الدول السابقة واللاحقة، ولإيضاح ذلك نقول إن مصر في العصرين الأيوبي والمماليكي^(٢)

خضعت لحكومات غير عربية الأصول معظم حكامها من عنصر الترك أو قريبه الفصيلة بالعنصر التركي، وهؤلاء استأثروا بحكم مصر وأهل مصر، وأدخلوا من النظم فيما يتعلق بالحكم لمسات غير عربية، وفي معظم الأحوال اعتمدوا في قوتهم، وتثبيت سلطتهم على غير العنصر العربي، وبذلك خالفوا ما كان سائداً في الدول الإسلامية التي قامت قبلهم وبعدهم على أرض مصر. ثم إن المماليك الذين استأثروا بحكم مصر بعد انتهاء عصر بني أيوب استقوا الكثير من نظمهم مما كان سائداً في زمن الدولة الأيوبية مما جعل الترابط يبدو قوياً بين الدولتين الأيوبية والمماليكية، والمقصود بمصطلح ممالك أنهم في أصولهم الأولي كانوا مملوكين لسادتهم بني أيوب لذلك نسبوا إلي هذه الملكية، وفي نفس الوقت ورثوا عن سادتهم الأيوبيين الكثير مما كان سائداً عندهم ، فإذا تذكرنا أن بني أيوب أنفسهم لا يرجعون إلي أصول عربية،

(١) د. يوسف زيدان / المخطوطات الألفية كنوز مخفية / ط١/ ص ٦٠ / كتاب الهلال العدد ٢٤٦ /

دار الهلال القاهرة ٢٠٠٤

(٢) د.ب د. سعيد عبد الفتاح عاشور علي النسب للجمع ممالك ، وقد نُقِرَ مجمع اللغة مؤخرًا بالنسب

إلى الجمع بعد أن شاع ذلك في لغة الصحافة وتداولته الناس

إنما يرتبطون من ناحية الأصل والجنس بأصول من الترك والأكراد والتركمان - ومن شأنهم - أدركنا أن الأصول لابد وأنها تركت بصماتها في الأوضاع السائدة فيما أسميناه العصر الأيوبي المالكي، وقد أدرك هذه الحقيقة الفلقشندي صاحب (صبح الأعشى) فقال (ما استقر عليه الحال من ابتداء الدولة التركية (أي دولة سلاطين المماليك) وإلى زماننا علي رأس الصناعات، كما أكثره مأخوذ من ترتيب الدولة الأيوبية التي هي أصل الدولة التركية)^(١)

لكن تبعة دولة المماليك لدولة بني أيوب التي يشير إليها الدكتور عاشور كانت من أهم مشكلات دولة المماليك وهنا تشير الأستاذة الدكتورة رشيدة عطا إلى المازق الذي وجد المماليك أنفسهم والقيم فيه بعد تولي مقاليد الحكم، فمع بداية دولة المماليك طرحت مشكلة الشرعية من ثلث ومستويات عديدة علي المستوي الديني والسياسي والشعبي، فعلي المستوي الشعبي ذكر ابن إياس أنه لم يكن في البداية تقبل لتولي المماليك عرش السلطنة فقد رأوا فيهم حكاما لم ينشئوا علي الإسلام، ولم يكن هناك رضا عام علي سلطة أيك، لم يرض أهل مصر عنه.

١- (فكان إذا ركب يسمعه العوام ما يكره، ويقولون له نحن ما نريد إلا سلطانا رئيسا ولد علي فطرة الإسلام^(٢)، ونفس الرأي ردده قاتل العربان في الصعيد والبحيرة الذين رأوا في المماليك عبيدا، فاعتبروا الأيوبيين خوارج، والمماليك عبيدا للخوارج لا توجب لهم طاعة، وقالوا نحن أصحاب البلاد.

وعلي المستوي الديني فإن الشيخ عز الدين بن عبد السلام طعن في شرعية تولي بعض المماليك الحكم لأن حكم الرق قائم عليهم ولا يصح لهم بيع ولا شراء ولا نكاح فصطلت مصالحهم بذلك، ومن الواضح أن المماليك أنفسهم كانوا يشعرون في البداية بنوع من عدم الثقة في القبل العام لحكمهم، ورغم هذا فقد استمرت دولتهم من ١٢٥٠ - ١٥١٧م، وهنا تتساءل د. رشيدة: كيف استطاع المماليك حكم مصر لفترة تقرب من ثلاثة قرون؟ وما هي العوامل التي لجئوا إليها لإكساب حكمهم صفة الشرعية^(٣)؟

(١) د. سعيد عبد الفتاح عاشور/ مقال (أضواء علي نظمة الحكم في مصر في العصرين الأيوبي والملوكي) منشور في (حكومة مصر عبر العصور: أعمال ندوة لجنة للتاريخ والآثار من ٢٢-٢٣ أبريل ٢٠٠٠/ إعداد د. عبد العظيم رمضان) ص ٤٧ و٤٨ / الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣

(٢) د. رشيدة عطا/ مقال شرعية الحكم في دولة المماليك / منشور في (حكومة مصر عبر العصور مرجع سابق/ ص ١٥٣ و ١٥٤.

(٣) المرجع السابق/ ص ١٥٥

وهنا تبرز د. رشيدة ما توصلت إليه من استقراء تاريخ الدولة المملوكية فتوصلت إلى أن الممالك قد استمدوا إلى ثلاثة عوامل أو ثلاث دعائم في تدعيم شرعية حكمهم، وتمثل هذه العوامل في:-

- العامل الأول: هو العامل الديني الذي اعتبروه ركيزة رئيسية لاعتراف الشعب بحكمهم فقاموا بإحياء الخلافة العباسية في عهد السلطان الظاهر بيبرس، ثم الحصول على تفويض بالسلطنة من هذا الخليفة ليكتسب الشرعية، وكان من ذلك أيضا سعيهم الدائم إلى الرجوع إلى فتاوي العلماء ورجال الدين في قراراتهم فيما يخص عزل وتولية السلاطين، وفرض الضرائب والرسوم، وإصدار الأحكام في ثوب ديني، ومثل هذا الاتجاه أيضا في ما أقاموه من منشآت دينية وتعليمية إسلامية فكان منها المدارس والمساجد والبيمارستانات التي جعلتهم في نظر العامة حريصين على شرائع الإسلام.

- العامل الثاني: هو عامل الجهاد، فالممالك قد ورثوا دولة خاض مؤسسها صلاح الدين الأيوبي حروبا عديدة ضد الصليبيين جعلته بطلا للجهاد الإسلامي، فكان عليهم المضي في حركة الجهاد لإنبات شرعيتهم كمدافعين عن العالم الإسلامي سواء ضد الصليبيين أو ضد المغول، ولقد بدءوا عهدهم بالانتصار على المغول في معركة (عين جالوت) التي أوقفت الزحف المغولي وحقق سلاطين دولة الممالك الأولى (البحرية) انتصارات عديدة على الصليبيين، فسقطت قلاعهم في أنطاكية وطرابلس ثم أخيرا عكا على يد الأشرف خليل، أما دولة الممالك الثانية (البرجية) فبرغم الاضطراب الذي سادها على المستوي السياسي والاقتصادي، فقد أرسلوا حملات إلى قبرص ورودس، فحطمت قبرص ودفعت الجزية للممالك.

- العامل الثالث: عامل القوة، وتمثل القوة هنا في القوة الحربية والمادية، فالنظام المملوكي كان قائما على نظام الإقطاع الحربي، وحجم الإقطاع يرتبط بالدرجة والمكانة الحربية، وهذا النظام قائم على ثنائية الأستاذ والخشداش، فالأستاذ الأمير الذي يقوم بشراء أعداد من الممالك، ويقوم بتربيتهم ليكونوا عوناً له واتباعاً.

والخشداش مغرب اللفظ الفارسي (خوختاش) أي الزميل في الخدمة وهم الزملاء الذين نشئوا عند سيد واحد فوحدت بينهم الزمالة القديعة، وكان السلطان يجمع من الطباق كسل مجموعة من الممالك من نفس الجنس، ولكن رابطة الأستاذية والخشداشية لم تمنعهم من السطوع للعرش مع عدم الإيمان بمبدأ الورثة لاشتراكهم في نفس ظروف النشأة والتربية لا يميزهم إلا القوة المتمثلة في أعداد محاليكهم^(١)

ويسبدو أن حرص الماليك علي تثبيت شرعية حكمهم أمام الشعب كان مظهرها وليس جوهرها، وقد أثبت الأيام صحة حسن الشعب، ورفضه من البداية فكرة تولي الماليك الحكم، إذ سرعان ما ظهرت الأمور علي حقيقتها:

-- فالعامل الديني المتمثل في الحرص علي وجود أحد الخلفاء العباسيين في مصر إلي جوار سلطان الماليك ليضفي علي وجوده في الحكم صفة الشرعية أصبح أداة في يد السلاطين له حدوده المرسومة له فإن تجاوزها كان مصيره العقاب كأي تابع من أتباع الدولة، فسجن من سجن وقتل من قتل، ناهيك عن الإهانات التي تعرض لها بعضهم^(١)

والفقهاء والقضاة الذين اسعان بهم السلاطين لم ينجوا من قبضة الماليك الذين نظروا إليهم كوسيلة من وسائل تثبيت الحكم وإكساب الشرعية، فإذا تجاوزوا رغبتهم فإنهم يتعرضون للعقاب بالنفي أو السجن فيما عدا حالات قليلة استجاب السلاطين لتقوى الفقهاء فيها، وفيما عدا ذلك كان هناك العديد من العلماء الذين يمثلون الجهاز الداعم للسلطة وللقتاوى التي يحتاج إليها السلطان.

وكانت أهم إيجابيات هذا العامل اهتمام الماليك ببناء المؤسسات الدينية من مساجد ومدارس تقربا للشعب، ولإثبات تدنيهم، وتخليدا لهم، والذي يرجع إلي خطط المقرئزي بمجد قائمة طويلة بالمنشآت الملوكية من مدارس ومساجد وبيمارستانات للفقراء وكتاتيب لتعليم الأيتام، ولم يكن هذا مقصورا علي السلاطين، بل امتد لأمراتهم جميعا ونسائهم.

كما اهتم عدد من السلاطين وأمراتهم بإنشاء المدارس الفقهية علي المذاهب الأربعة، واشتهرت بعض هذه المدارس بدروسها وأساتذتها من فقهاء وعلماء^(٢).

ولم يمنع اضطراب أحوال الدولة الملوكية الثانية الاستمرار في إنشاء المؤسسات الدينية، ومسجد قابيتاي خير مثال علي ذلك، وكذلك غيره من المنشآت الدينية التي تمت في عصره، هذا عدا تجديده للمنشآت الدينية السابقة علي مثل تجديد عمارة المسجد النبوي الشريف لما احترق، وتجديد عمارة قبة الإمام الشافعي... الخ

-- أما العامل الثاني وهو عامل الجهاد فهو العامل الوحيد الذي لعب دورا إيجابيا في مصلحة دولة الماليك فقد أوجدت فكرة الجهاد والدفاع عن العالم الإسلامي للماليك شرعية كحكمة ومداخين .

أما العامل الثالث وهو عامل القوة فقد كان السوس الذي نخر جذور الدولة الملوكية من حيث لا تدري، لأن طبيعة العلاقة خلال للعصر الملوكي الأول والعصر الملوكي الثاني والتي تمثلت في حرص السلطان علي شراء عدد كبير من الماليك ليكونوا عوناً له لتدعيم ملكه

(١) المرجع السابق / ص ١٥٧

(٢) المرجع السابق / ص ١٦٢ و١٦٣

ضد الأمراء الطامعين في الحكم ، وأيضاً لجونه إلى الاستعانة بخشداشيه (زملائه السابقين لدى سلطان سابق) حينما يتولى الحكم، وهذه الرابطة هي التي دفعت الممالك إلى الثورات المتكررة علي من يلي الحكم منهم لأنهم يرونه زميلاً مساوياً لا يتميز عن أي منهم، ولكن عامل القوة ووجود أعوان هو الذي أتاح له الوصول إلى العرش، فلم يتورعوا عن قتله إن تمكنوا منه^(١) وهكذا استمرت هذه السلسلة من الممارسات العنيفة بين الممالك وبعضهم حتى أغرقتهم في بحر الدم ، وآلت بهم إلى حال الضعف وليس القوة حتى أسلمتهم إلى الأغيار أمام قوة الغازي العثماني سليم الأول سنة ١٥١٧م (٩٢٣هـ) .

وفي تناول ول ديورانت لحقبة حكم الممالك في مصر نجده يبدأ بقوله (بينما كان الإسلام في آسيا يعاني الغزو المتكرر والثورات ، استغل سلاطين الممالك (١٢٥٠-١٥١٧) مصر التي سادها استقرار نسبي إذ ذاك ، وقضي الموت الأسود علي ازدهار البلاد لفترة من الزمن ، ولكن في أثناء هذه التقلبات استمر الممالك يوفقون بين الإدارة القادرة والمصالح الفنية من جهة ، والاختلاسات والقطاع من جهة أخرى ، ومهما يكن من أمر فإنه في سنة ١٣٨٩ بدأت القصة بداية النهاية بالنسبة لدولة الممالك في زمن السلطان الملك الناصر بن برفوق من أسرة الممالك البرجية التي ساد عهدها الترف والدسائس والعنف والاضلال الاجتماعي حيث خفضت الحكومة قيمة النقد علي غير عادة الحكومات ، وفرضت الضرائب الباهظة علي ضروريات المعيشة ، وأساءت استغلال احتكار الدولة للسكر والفلفل ، وفرضت في الإسكندرية رسوما باهظة علي تجارة أوروبا مع الهند ، مما دعا تجار الغرب إلى البحث عن طريق آخر إلى الهند حول إفريقيا، وهنا خسرت مصر علي مدي جبل بعد رحلة فاسكو ديجاما (١٤٩٨) كثيراً من نصيبها الذي كان يوماً هائلاً من التجارة بين الشرق والغرب ، وقد أوقعت هذه الكارثة الاقتصادية البلاد في حالة من الفقر المدقع إلى درجة أن السلطان سليم الأول لم يلبس إلا مقاومة ضعيفة حين أفي حكم الممالك سن ١٥١٧ ، وجعل من مصر ولاية عثمانية^(٢)، وفي تحليل هذا الموقف يقول برنارد لويس (جاءت الضربة الحقيقية التي وجهها الغرب إلى الشرق من جهة مختلفة تماماً ، فعندما وصل فاسكو ديجاما إلى كلكتا قال : أنا أبحث عن المسيحيين والتوابل ، وكان هذا تلخيصاً صادقا للدوافع التي أرسلت البرتغاليين إلى آسيا ، كما يلخص مع بعض التعديل موقفهم من (الجهاد) الذي كانت رحلات البرتغاليين بمعنى من المعاني ، جواباً متأخراً جداً عليه ، كان الشعور الديني قويا لدى البرتغاليين الذين ذهبوا إلى الشرق ، فكانت الرحلات الاستكشافية تعبر فضلاً دينياً ، أي استمراراً لحملة استعادة البلاد المحتلة والحروب الصليبية ، وكفاحاً ضد العدو الإسلامي نفسه ، وعندما وصل البرتغاليون إلى

(١) لمرجع السابق / ص ١٦٧

(٢) ول ديورانت / قصة الحضارة / ترجمة محمد علي أبو ذرة / ج ٥ من المجلد السادس (٢٦) /

ص ٥٢١ / الإدارة الثقافية جامعة الدول العربية / القاهرة ١٩٧٢

المياه الشرقية كان خصومهم هم القوي الإسلامية لمصر وتركيا وفارس و الهند ، وكانت هيمنة هذه القوي هي التي أطاحوا بها (١)

ومع شدة اضطراب أحوال الممالك وأحوال الناس في تلك الحقبة كما ورد من خلال وصف الأحداث التي رصدها لنا ابن إياس في حينها، لم نذكر لنا مصادر هذه الفترة شيئا عن اضطراب أحوال العلم والثقافة واللغة بنفس القدر الذي اضطرت فيه أحوال البلاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية ، فمن جهة الطبقة الحاكمة المتمثلة في السلطان وأمراء الممالك وردت الأخبار عن حسن تكوينهم العلمي ، حيث سار تعليم الممالك في سن صغيرة أساس تكوينهم ، فكان تعليمهم الفروسيه مواكبا لتعليمهم القراءة والكتابة والخط والفقه في عطين متوازيين ، وفي ذلك تقول المصادر : (كان جند الممالك أخلاطا من الأتراك والجركمة والروم والأكسرد ، وأكثرهم من الممالك المتاعين ولم في تدريب ذلك الجند طرق خاصة بهم ، يبدؤون به منذ دخول المملوك في ملك السلطان : إذا قدم تاجر عرض مملوكا علي السلطان يشتريه ويجعله في طبقته ، ويسلمه إلي الطواشي يرسم الكتابة، فأول ما يبدأ تعليمه ما يحتاج إليه من القرآن، كانت كل طائفة لها فقيه يأتيها كل يوم، ويأخذ في تعليمها القرآن ومعرفة الخط ، والتمرن بآداب الشريعة الإسلامية وملازمة الصلوات والأذكار، وكان الشائع إذ ذاك أن لا تجلب التجار إلا الممالك الصغار، فإذا شب الواحد من الممالك علمه الفقيه شيئا من الفقه وأقرأه فيه مقدمة، فإذا صار إلي سن البلوغ أخذ في تعليمه فنون الحرب من رمي السهام ولعب الرماح ونحو ذلك، فيتسلم كل طائفة معلّم حتي يبلغ الغاية في معرفة ما يحتاج إليه ، وإذا ركبوا إلي لعب الرمح أو رمي الشاب لا يجسر جندي أو أمير أن يحدثهم أو يدنو منهم ، فينقل عندئذ إلي الحفنة وينقل في أطوارها رتبة بعد رتبة إلي أن يصير من الأمراء، فلا يبلغ هذه الرتبة إلا وقد قنبت أخلاقه وكثرت آدابه، وامتزج تعظيم الإسلام وأهله بقلبه، واشتد ساعده في رماية الشاب، وحسن لعبه بالرمح ، وعمرن علي ركوب الخيل) (٢)

ويذكر المرجع السابق أن جند الممالك قد ظلوا علي قوائم وجند يهتم حتي بعد انقبار الدولة المملوكية، لما حدي بالدولة العثمانية التي ورثت ملك الممالك أن تسعين بجند الممالك وأمراهم في إدارة البلاد التي فتحها الغزو العثماني: (ولما فتح السلطان سليم مصر سنة ٩٢٣ هـ ضعف أمر الممالك ن لكنهم مازالوا محافظين علي جنديتهم يتوارثون تقاليدها أجيالا حتي توفي محمد علي ففتك بالممالك في القلعة سنة ١٨١١م، فانقرض الممالك وجندهم من ذلك الحين) (٣).

(١) شاخنت وبوزورث / ثروت الإسلام / ترجمة د. محمد زهير السمهري وآخرون / ج ١ / ص ٢٩١ و

٢٩٢ / عالم المعرفة / العدد ٨ / ط٢ / الكويت ١٩٨٨

(٢) تاريخ لتمدن الإسلامي / جرجي زيدان / ج ١ / ص / دار الهلال / القاهرة ب . ت

(٣) المرجع السابق / ج / ص

التعليم وأحوال البلاد الثقافية زمن للممالك البرجية:

إذا وضعنا تلك المعلومات إلى جوار ما سبق أن ذكرناه من حرص المالك علي تقوية وضعهم في الإمساك بزمام الحكم عن طريق استمالة قلوب الشعب، وذلك بالحرص علي مظاهر الدين المختلفة من أول إحياء الخلافة العباسية ، إلى الرجوع إلى الفقهاء ورجال الدين في كل صغيرة وكبيرة حتي تكون كل أمورهم مدعومة بمحجج شرعية من الكتاب والسنة، إلى الحرص علي التقرب إلى الله ببناء المنشآت الدينية كالمساجد والمدارس والبيمارستانات، اتضحت الرؤية، وظهرت الأسباب والحجج التي نستند إليها عند الزعم بأن اللغة العربية ظلت قوية، ولها مكانة محترمة لدى الطبقة الحاكمة حتى وإن كانت من أصول غير عربية ، وحتى لو كانت لهم أسبابهم الخاصة في الحرص علي احترام اللغة العربية والحرص علي تعلمها قراءة وكتابة، وقد كان من نتيجة هذا الحرص علي تعليم العربية - لغة القرآن - للممالك الصغار أن ظهرت طبقة محترمة المكانة من الفقهاء والقضاة ، وقضاة القضاة في المذاهب الإسلامية الأربعة (الشافعية، والحنفية، والمالكية والحنبلية) حتى لقد ألقي بعضهم من عمله ، وبلغ مرتبة علي القوم^(١).

ويرصد المقرئ عدد المدارس في مصر في عهد سلاطين الممالك بسبعين مدرسة، ويقال نحو ذلك في الأصقاع الأخرى، أما عدد الكتب في مكتبة الأزهر بالقاهرة فقد بلغت (١٠٩٩ كتاباً) عند نهاية حكم الممالك ودخول العثمانيين مصر^(٢).

فإذا انتقلنا إلى طبقات الشعب الكادحة المضغوطة بسبب أعباء الحياة من جهة، وضغوط وإحساح الحكام الممالك في فرض الضرائب علي مكاسبهم الضئيلة، ورفع أسعار السلع ، بل ونهب ممتلكاتهم الفقيرة في كثير من الأحيان وجدنا تناسبا عكسيا بين نسبة المتعلمين تعليما دينيا، و نسبة الأميين من طبقات الحرفين والفلاحين وبقية الطوائف، ومع ذلك فقد برز من بين أبناء المصريين عدد من نهاء الفقهاء والأدباء والشعراء بالإضافة إلى عدد آخر من الجنسيات المختلفة، ومن الغريب أن تركز كتب التاريخ العربية والأجنبية علي ازدهار هذا العصر في العمارة والفنون الجميلة وفي المشغولات الدقيقة، ولا تتوقف عند الثقافة والأدب واللغة فتجد مثلا ول ديورانت يؤكد فقط علي انتشار الفنون بداية من زخارف المساجد التي أقيمت زمن الممالك وانتهاء بالفنون الصغيرة فتجده يقول (وتوج قلايتي أعماله في أخريات أيامه بمسجد تذكارى من الجرانيت والرخام ذي زخارف رائعة، ومثلثة عالية ذات شرفلات، وقبة مزينة بنقوش هندسية وانتشرت الفنون الصغيرة في عهد الممالك، وصنع النقوش علي العاج والعظام والخشب ألفا من المنتجات الجميلة، من صناديق الأقلام إلى المنابر، وهي منتجات يتخيلها النوق ، ويقوم علي تنفيذها العمل المتواصل والمهارة ، وقد بلغ التنظيم بالذهب والفضة ذروته أيام هذه الأسرات الدموية، كما أخرجت للعالم الزجاج الطلي بالمينا

(١) لمرجع السابق / ج / ص

(٢) لمرجع السابق / ج / ص ٢٢٦

ومصاييح المساجد والكورس والزهريات المزودة بالصور أو الزخرفة التشكيلية من المينا الملونة والمرصعة بالذهب أحياناً، وبمثل هذه الطرق وبكثير غيرها لا يحصىها العذ، خلق الفنانون المسلمون على الجمال شكلاً خالداً، وبذلك عوضوا عن وحشية ملوكهم^(١).

ويذكر فرانشيسكو غريلي (أنه بين القرنين الثالث عشر والسادس عشر نشأت شرقي البحر الأبيض المتوسط دولة عربية أخيرة، كانت عربية في لغة وعابها وتقتضهم إن لم تكن عربية في دماء ملوكها، هذه الدولة هي سلطنة الممالك السورية - المصرية ... إنه لا يوجد لدينا المعرفة اللازمة لتكون حكم يستند إلى معلومات ثابتة حول المنجزات الثقافية للعالم الإسلامي في فترة الممالك والفترة العثمانية، فمما لا شك فيه أن مجالات كالعمارة والتصوير وصناعة الخزف وإنتاج الكتب وصنع

المساجد كانت تقسم بشكل في ميز له قيمة جمالية رائعة، حيث يلاحظ أن القسم الأخير من القرن الخامس عشر، والقرن السادس عشر يشكلان فترة ثانية أخذ فيها الغرب عن الشرق الإسلامي في مجالات الفنون الزخرفية (وكانت الأولى في القرن الحادي عشر حتى القرن الثالث عشر)، ولم يدرس الأدب العربي هذه الفترة إلا قليلاً، لكن لا يعقل أن لا يوجد في هذا الإنتاج الأدبي الواسع بعض الكتاب من ذوي المكانة الرفيعة، علي غرار منجزات الأدب الفارسي في هذه الفترة التي كانت معروفة أكثر، ونغمة في الواقع كثير من الدلائل التي تدعو المرء إلى الشك في الرأي المبسط الذي يصف الفترة الواقعة بين الغزوات المغولية والأزمة الحديثة، أعني فترة الممالك والعثمانيين في الشرق الأدنى وفترة الصوفيون والمغول في الشرق الأكثر بعداً (الأقصى)، بأنها فترة ركود فكري وتضاؤل ثقافي - هذا الرأي المبسط قد لا يمكن الدفاع عنه في المستقبل، علي أنه لا بد من القول بأن التراث الفعلي الذي خلفه الإسلام لأوروبا في هذه الفترة الثانية لا يمكن مقارنته بتراث الفترة الأولى، ففي ذلك الوقت المتأخر كانت أوروبا عصر النهضة وعصر الإصلاح تكتسب وعياً بذاتها، وتملكها حب استطلاع عقلي لم يكن له أي نظير في الإسلام التقليدي الذي كان هو نفسه مهدداً بالوعدة التوسعية السياسية والاقتصادية للأوروبيين^(٢)

وتنسي عبارة فرانشيسكو بوجود هذا لتراث الأدبي الذي لم يقف عليه المستشرقون عند تناولهم هذا العصر بالدراسة المتأنية تأثراً بما شاع عن ضعف النتاج الأدبي والعلمي لهذه الحقبة، وربما كانت المقارنة ظلمة إذا كانت بين غير الأكفاء، وهذا ما لاحظته فرانشيسكو عند مقارنة أثر التراث الإسلامي في فترة الأولى علي أوروبا، وأثر الفترة الثانية منه، وأما كان رأي المستشرقين في هذه المسألة فالذي يرجع إلي البيلوجرافية التاريخية لثقافات تلك الحقبة ومؤلفيها يجد لنا رسداً جيداً لأعلام الثلث الأول من القرن العاشر الهجري (القرن السادس عشر

(١) ول ديورنت / قصة الحضارة / ج ٥ من المجلد ٦ (٢٦) / ص ٥٣

(٢) شاغت وبوزورث / تراث الإسلام / مرجع سابق / ص ١٥٨ و ١٥٩

الميلادي)، ويستطيع المتبحر هذه الأعمال بحياذ علمي أن يفرز الفث من السمين، وسوف يساعدنا طرح غاذج من مؤلفات هذا العصر، ومعالجة لغتها أن نصنع نوعا من هذا الفرز

ثانيا: بداية العصر العثماني (من ٩٢٣-١٠٠٠هـ) (١٥١٧-١٥٩٣م)

كانت الفترة الأولى من القرن العاشر الهجري مقدمة طبيعية لأحداث بقية القرن وبالتحديد منذ سنة ٩٢٣هـ - ١٥١٧م، تلك السنة التي كانت نهاية البداية للمناوشات بين الممالك والعثمانيين التي استوفت قوة الممالك وأفكتهم خلال السنوات الأخيرة من حكمهم علي مصر والشام، وهي أيضا التطور الطبيعي للزيادة في نمو وتعاظم قوة العثمانيين في آسيا وأوربا علي يد سلاطينهم العظام: من أمثال بايزيد الأول، وبايزيد الثاني، وسليم الأول، وسليمان القانوني، في مقابل زيادة الحصار وتضاؤل نفوذ الممالك نتيجة تناحرهم علي السلطة، ودمويتهم في صراع الحكم، في تلك الحقبة أصبح الإسلام والأتراك صونين من الناحية العملية، وأصبحت كلمة تركي مرادفة لكلمة مسلم، لقد أصبح الأتراك المسلمون مسيطرون علي أقوى إمبراطورية في أوربا، وبقيت القسطنطينية في حوزتهم بما تحوي من أعاجيب وغرائب، وأصبحت أمة الباب العالي تثير إعجاب الأوربيين، وأصبح لها تأثيرا كبيرا في نفوسهم^(١)

ويؤكد فرانكسكو جبريلسي هذا بقوله: (ثم اختل التوازن التقريبي بين المسيحية والإسلام علي شواطئ البحر المتوسط في القرن الخامس عشر علي يد العثمانيين الذين انطلقوا من الأناضول ليكتسحوا آخر ما بقي من بيزنطة، ودمروا المعقل اللاتينية في إيجه التي كانت قد أقيمت في القرن الثالث عشر، ثم احتلوا اليونان بصورة دائمة، وفي القرن السادس عشر استولت الإمبراطورية العثمانية علي دولة الممالك، وصعدت صراعاها البحري ضد البندقية، وانطلقت لتحقيق علي الأقل زعامة علي المغرب ... وفي الواقع كانت الموجة الإسلامية الثانية في ظل الحكم التركي هي التي اجتاحت شواطئ البحر المتوسط)^(٢).

أما عن موقف التراث الإسلامي في هذه الفترة فيقول عنها جبريلسي مسائلا في البداية: (هل هناك "تراث إسلامي" يعود إلي هذه الفترة الثانية؟ لقد اتجهت الكتابات التاريخية الأوروبية المتعلقة بالإمبراطورية العثمانية إلي الإجابة بالنفي، يدفعها إلي ذلك مبدأ القومية (الذي كان هذا التركيب الإسلامي الأخير المتجاوز للقوميات نفا له)^(٣)، ثم يقول أيضا: (أما ظهور الإمبراطورية العثمانية فقد تطابق زمنيا مع ولادة أوربا الحديثة وظهور دولة الأمة والفكر الفلسفي والعلمي الحديث، وكان الضوق الذي تميزت به الدولة العثمانية ينحصر في حقل التنظيم العسكري، وكذلك، في بادئ الأمر علي الأقل في التنظيم السياسي)^(٤)، فهو

(١) قصة الحضارة / مرجع سابق / ص ٥٤: ٦٥، و ١٠٨: ١٠٠

(٢) تراث الإسلام / مرجع سابق / ص ٥٧

(٣) المرجع السابق / ص ١٥٨

(٤) نفسه

بهذا يقلل من شأن القوة العثمانية التي انحصرت قوتها في تلك الفترة فقط على القوة العسكرية ، ولم تعتمد على قوة الفكر ، وذلك في مقابل ولادة الأمة الأوربية الحديثة المبنية - على حد قوله - على الفكر والفلسفة .

للتعليم والثقافة زمن للدولة العثمانية :

مع أن هناك من المؤرخين من يذكر أن أول من إنشاء المدارس في الدولة العثمانية كان السلطان أورخان (ت ٧٦١هـ-) ، وقد اتفدى به سلاطين آل عثمان في إنشاء المدارس ، وكانت أشهرها المدارس الثمانية التي أنشأها السلطان سليمان^(١) ، فإن أغلب المصادر التاريخية في المقابل تؤكد على أن فترة الحكم العثماني بشكل عام ، وعلى مصر بشكل خاص ، كان من أشد فترات التاريخ إظلاما وتدهورا فكريا وحضاريا ، وفي ذلك يقول د. عبد السلام الشاذلي (فقدت مصر بمضوعها للسيطرة العثمانية ، وبقي الخليفة العباسي الموكل على الله بن المستمك بالله يعقوب إلى استبول زعامتها الدينية في الشرق الإسلامي ، وشعر المصريون بالأسف العميق لخروج أمير المؤمنين من ديارهم العامرة وفي ذلك يقول ابن إلياس : فقد حصل للناس علسي فقد أمير المؤمنين غاية الأسف ، وقالوا قد قطعت الخلافة من مصر وصارت باستبول ، وهذه من الحوادث الملهولة (بدائع الزهور / ج ٣ / بولاق ١٢١٣هـ / ص ١٢٠) كما وقع في أسر الفتح العثماني العديد من طوائف العلماء والقضاة والأعيان والتجار وأرباب الصنائع ، وبذلك فقدت مصر أيضا زعامتها الحضارية والعمرانية في نهاية القرون الوسطى لبلاد الشرق .. وقد اعتبر ابن إلياس إخراج طوائف البنائين والمهندسين والتجارين والحدادين والمرحجين والمسلطين ، ونواب القضاة ، والتجار والأعيان ، ومشاهير الناس من أبشع الوقائع الشكرية التي لم يقع لأهل مصر قط مثلها فيما تقدم من الزمان (بدائع الزهور / ج ٣ / ص ١١٣) ، وقد قدر ابن إلياس عدد من أهل مصر إلى استبول وقتل بالف وثمناثة إنسان (نفسه / ص ٢١٢) ، وفقدت مصر وقتل نيفا وخمسين صنعة (الجبرتي/عجائب الآثار/المطبعة الشرقية/ مصر ١٣٢٢هـ / ج ١ / ص ٢٩)^(٢)

ومع كل ما سبق لم يخل الأمر من مزايا ، لكن هذه المزايا لم تظهر متزامنة مع تلك الفترة ، ولكنها ظهرت فيما بعد بوصفها نتيجة منطقية لما حدث ، لقد حملت تلك المرحلة في أحشائها جبين نهضة الفكر العربي الحديث في مصر والمنطقة العربية ، وكما يقول بعض المؤرخين إنه رغم ما تتصف به تلك الفترة من المحطات ولبس وغموض ، فإنه يجب علينا أن نستشف من وراء سحب تلك الفترة التاريخية وظلامها ، ومضات الفكر الخلاق فيما بعد ، وقد لاحظ د. طه حسين في دراسته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية (أنه يكاد يكون مؤكدا أن الترك

(١) جورج زيدان / تاريخ القمدين / ج ٣ / ص ٢٢٦

(٢) د . عبد السلام الشاذلي / تطور الفكر العربي (١) / ص ٦ / سلسلة لتتوير / الهيئة المصرية

للغامة للكتاب / القاهرة سنة ١٩٩٠

العثمانيين لو لم يلقوا سر الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الفكر المصري من تلقاء نفسه ملائماً للأذهان الأوروبية في العصر الحديث، ولاستطاع أن ينال - بل أن يقدم - لسطه من الرقي العام للمحضرة (١)

وبعقب د. الشاذلي بقوله: (وتؤكد لنا الوقائع التاريخية أن الحركة العقلية في مصر كانت تسير - رغم الصعوبات التي فرضتها عليها الدولة العثمانية - تجاه تقدم تلك الحركة العقلية الفكرية، ونحو الإحاطة بالعلوم الطبيعية والتاريخية التي تراكت عبر الزمن الطويل من حياة التراث العلمي للشعوب العربية، ولم يكن ذلك بالطبع داخل حدود البرامج الرسمية للمعاهد العلمية وقتئذ، كالأزهر الشريف بمصر، فقد اقتصر المناهج الرسمية للأزهر على العلوم السلفية كالعلوم الشرعية من تفسير وحديث وفقه، وكالعلوم اللسانية من نحو وصرف وبلاغة، لكن الاتصال الحقيقي بالقيم الثقافية كان نتيجة تجاوز بعض علماء الأزهر لحدود المعرفة التقليدية، حيث تحولت بيوت بعضهم إلى منازل لدرس العلوم الطبيعية والرياضية والفلكية، ولكن يجب علينا أن نلاحظ هنا أن الحياة الروحية في الفترة الأخيرة من القرون الوسطى قد اتجهت بصفة عامة - سواء من الناحية الفكرية أو الأدبية - إلى ناحيتين مختلفتين، فقد كان الاتجاه نحو الإحاطة بالمعارف العلمية يتغلب بصعوبة متناهية على تراكم هائل من الروعيات الدينية والصوفية، ولم يتخلص بعض الذين اهتموا بالعلوم المنطقية والرياضية من أثر المباحث الكلامية والفلكية بصورة نهائية. كذلك كان الأمر بالنسبة للحياة الأدبية لذلك العصر .. وإذا تجاوزنا الأفق الضيق للأدب الرسمي، فسوف نرى أن الآداب الشعبية قد اتجهت هي الأخرى إلى ناحيتين مختلفتين، فهناك الآداب الشعبية التي تعني بالقصص الديني كحياة الأنبياء وسير الأولياء، وهناك الآداب الشعبية التي تعني بالحديث عن الأبطال التاريخيين كعنترة، والظاهر ببيروس... الخ) (٢)

أما د. لويس عوض فله رأي آخر، حيث يرى أن المصريين الذين كانوا يعيشون في عهد المماليك والأتراك في عزلة مطلقة عن سلطات الدولة من حيث هي كائن سياسي، أي أن الشعب المصري كله بكافة طبقاته كان معزولاً سياسياً وذلك في ظل احتكار الأتراك للمناصب السياسية والاقتصادية في أيديهم دون بقية طوائف الشعب المصري، كما عملوا على الاستئثار بكل مصادر الثروة والإنتاج لملء خزائهم بالأموال مما أدى إلى تعدد الثورات الشعبية المتفرقة للفلاحين والبدو والحرفاء كل في إطاره، الأمر الذي أدى إلى تشتت جهود تلك الثورات وتحولها إلى مجرد انفجارات وقتية، فلم تتجاوز ذلك لتكون تياراً قومياً عاماً للرأي العام في البلاد لأن الوعي القومي لم يكن قد تحددت ملامحه آنذاك، لكنه لا يستبعد أن تكون تلك

(١) د طه حسين / لصفحة ابن خلدون الاجتماعية / ترجمة محمد عبد الله عتاف / ص ١٦٥ / مطبعة

الاعتماد بمصر ١٩٢٥

(٢) د. محمد عبد الله الشاذلي / تطور الفكر العربي (١) / ص ١١٠

الانفجارات مقدمات للوعي القومي الذي تبلور وظهر قبل الحملة الفرنسية علي مصر، ولكن أيا كانت حالة الرأي العام وقتئذ فهو لاشك قد كان في حالة هويبة لا تبلور فيها ولا وضوح ، وهو بالقطع لم يجد تعبيراً في الأدب لسبب بسيط، وهو أنه لم يكن هناك مظهر من مظاهر الكتابة يستحق أن يسمى أدبا^(١)

وفي مقارسة الدكتور شوقي ضيف بين حال العلم والأدب في المرحلتين المملوكية والعثمانية نجده يقول: (كانت مصر في عهد المماليك تعبر زعيمة العالم الإسلامي، إذ وقتت دون موجة التار التي اكتسحت شرق هذا العالم حتى الشام، كما وقتت دون موجة الصليبيين وردقم عن بلاد الإسلام، وقد انتقل إليها الخليفة العباسي، وفي هذا الانتقال ما يرمز إلي أهميتها في تلك العصور، إذ أصبحت موئل الإسلام من طرف، كما أصبحت موئل العلم والأدب من طرف آخر بما فيها من حياة آمنة مرفهة ، ويظهر أن مصر كانت علي جانب عظيم من الرخاء واليسر في هذا العصر المملوكي، ولذلك كثرت فيها العمارة حتى قالوا إنه بني في أيام الملك الظاهر ما لم ين في أيام الخلفاء المصريين ولا ملوك بني أيوب من الأبنية والرباع والخانات والقواسير والدور والمساجد والحمامات، وكذلك اشتهر عصر الناصر بن قلاوون بكثرة العمائر في مصر والشام ، وفي هذا ما يدل - من بعض الوجوه - علي ثروة مصر في هذا الحين ، ولعل من الغريب أن المماليك - علي الرغم من أنهم كانوا من الرقيق - عنوا بالحركة العلمية علي نحو ما صنع سادقم من الأيوبيين، فبنوا المدارس وأغدقوا عليها الأموال، وكان أول من استن هذه السنة الظاهر بيبرس، فقد أنشأ المدرسة الظاهرية، وكان لها أربعة إيوانات لتدريس الفقه الشافعي والحنفي، وتدريس الحديث وقراءات القرآن، كما كان بها مكتبة تشتمل علي أمهات الكتب في سائر العلوم، وقد احتذي بالظاهر المنصور بن قلاوون فبني مدرسة كبيرة سميت المدرسة المنصورية، ثم جاء الناصر بن قلاوون فأنشأ مدرسة عظيمة، ثم جاء الماليك السرجية وعلي رأسهم برقوق الذي أنشأ مدرسة المذاهب الأربعة ودرس التفسير والحديث وقراءات القرآن ، وتبعه الملك المؤيد شيخ فابني مدرسة كبيرة، وكل ذلك يدل علي مبلغ عناية المماليك بالحركة العلمية ، وتشجيع العلماء ، وقد عرف المؤيد شيخ من بينهم بأنه كان شاعرا وموسيقيا ، ويقول السيوطي (ت ٩١٩) نقلا عن ابن حجر إنه (كان معه إجازة تصحيح البخاري من شيخ الإسلام سراج الدين البلقيني ، فكانت لا تفارقه سفرا ولا حضرا (السيوطي / حسن المحاضرة / ج ٢/ص ١٦٣) . وإذا كان المماليك قد عنوا بالحركة العلمية فبأنهم عنوا كذلك بالحركة الأدبية ، وقد كان لديوان الإنشاء عندهم مولة كبيرة ، وكان لا يوظف فيه إلا من اشتهر بالبلغة ، وأتي أسرار البيان والفصاحة، وكثيرا ما ارتقي كاتب الإنشاء عندهم إلي مرتبة الوزراء ، وقد كتبت في هذا العصر أكبر الموسوعات الأدبية من مثل

(١) د. لويس عوض / تاريخ الفكر المصري الحديث للخطبة لتاريخية / ج ١ / ط ٣ / ص ٥٧٦

مسالك الأبصار لابن فضل الله العمري، وصبح الأعشى في صناعة ديوان الإنشا للقلقشندي، ولهاية الأرب للنويري، والخطط والسلوك للمقريزي، ولولا هذه الكتب ما استطعنا أن نؤرخ للحركات الأدبية في مصر أثناء العصور الوسطى، ويظهر أن القوم قد اتجهوا هذا الاتجاه في التأليف مخافة ضياع العلم، إذ فقد كثير من الكتب حتى عصرهم، فأروا أن يكتبوا موسوعات تفني عن الكتب المختصة بكل عهد وكل عصر، ومن أهم كتب التاريخ الكبيرة في هذا العصر كتاب النجوم الزاهرة لابن قري بردي، وعقد الجمان للمعني، وأكثر كتابات العصر ينتشر فيها السجع، ومن الكتب التاريخية التي بنيت علي السجع بناء كتاب (عجائب المقدور في نوابل تيمور لابن عرب شاه، واستمرت كتابات الرسائل في هذا العصر مطبوعة بالطابع الذي رأيته عند القاضي القاضي الفاضل من ميل إلى استخدام ألوان البديع من جناس وطباق وتصوير ثم الافتراض من ألفاظ العلوم ومصطلحاتها^(١)

ثم يستقل د. شوقي إلى وصف حال العلوم والآداب في العصر العثماني فتراه يقول تحت عنوان (العصر العثماني والعلم والجمود): (كان من سوء حظ مصر أن اشتبك الممالك في حروب مع الدولة العثمانية، وانتهى الأمر بدخول سليم الأول مصر فاتحاً عام ٩٢٣هـ (١٥١٧م)، وبذلك أصبحت مصر جزءاً من الإمبراطورية العثمانية، ولم يعد لها نفوذ في سوريا وبلاد العرب، بل أصبحت ولاية من ولايات الإمبراطورية العثمانية، واستمر شأنها كذلك حتى غزاها نابليون عام ١٧٩٨ م، وما من ريب في أن هذا الطور من حياة مصر يعتبر أسوأ الأطوار التي مرت بها، فقد عمها ظلام كئيب، وانتشر جو خائف إذ أصبحت ولاية عثمانية بسيطة؛ بعد أن كانت دولة كبيرة، ومن شأن مصر أنها لا تستطيع أن تنفص وتزدهر فيها الحضارة إلا إذا كانت أمة مستقلة ذات شأن في التاريخ والسياسة، أما إذا أصبحت مغلوقة علي أمرها فإن أداة العقل والفن فيها تعطل: وماذا تنتظر من شعب يفقد السيادة علي جيرانه بل علي نفسه؟ لا شك أنه يكتب، وينكمش مروياً في جدر وطنه باكياً نفسه وتاريخه، ولعل ذلك ما جعل المصريين يوثقون الممالك وثاء حاراً، بل لقد رثوا وطنهم وثاء مرا (ابن ياس / بدائع الزهور / ج ٣ / ١١١، ١٢٨)، وحسب لهم فقد بطش بهم العثمانيون وأخرجوهم من عز إلي ذل، لا من حيث السياسة فقط، بل أيضاً من حيث العلم والفن، إذ أخذ سليم الأول معه كثيراً من العلماء والأدباء والمهندسين وأصحاب الحرف وأدوات الترف، ولماذا يبقو هؤلاء في مصر؟ لقد انتهى عصر الماليك، ولم تعد هناك حاجة لفن ولا لصناعة، فليذهب أربابها إلي القسطنطينية، وليذهب معهم العلماء ورجال الفكر، ولتذهب الكتب والمجلدات التي تعثر بها مصر أيضاً حتى تفقد مصر كل ما لها من سيادة عقلية وفنية بجانب ما فقدته من سيادتها السياسية، لقد

(١) د. شوقي ضيف / فن ومذاهب في النثر العربي / مكتبة لدراسات الأدبية (٩) / ط ١٠ / ص ٣٧٧

و ٣٧٨ / دار لمعارف / القاهرة ١٩٨٣

أصبحت مصر ولاية عثمانية يقم فيها وال تركي ، وهذا الوالي له ديوان ، ولكن اللغة الرسمية لهذا الديوان هي التركية التي يتخاطبون بها مع الباب العالي ومعنى ذلك أن الدواوين التي كانت تخرج كبار الكتاب في العصور السابقة قد أغلقت أبوابها ، فلم يعد هناك مجال لأن يظهر مثل ابن الشخياء أو القاضي الفاضل أو محيي الدين بن عبد الظاهر ، وقرأ في الآثار الكتابية أثناء العصر العثماني فستجد هذه الآثار أضعف وأقل من أن تقرن إلي أي عصر من العصور السابقة ، وبون بعيد جدا بين كتاب مثل (بدائع الزهور) في التاريخ ، وكتاب آخر مماثل له في عصر المماليك ، فانت لا تجد عند المقرئزي ، ولا ابن تيمري بردي ركافة ولا أخطاء نحوية ولا أخرى لغوية كما لا تجد ألفاظا تركية ، أما عند ابن إياس فإنك تجد ضعف التأليف عامة ، فالأسلوب واه ، والأخطاء النحوية كثيرة والألفاظ التركية منتشرة . وإذا تركت هذا الجانب من الكتابة التاريخية إلي الكتابة الفنية وجدتها تلقيفا خالصا من أساليب السابقين ، وهو تلفيق ليس فيه جديد إلا التصنع الشديد لألوان البديع ، ومصطلحات العلوم ، وقد كانت هذه الأشياء توجد في عصر المماليك فقبل ، لأن الأسلوب كان جزلا رصينا ليستطيع القيام بها ، أما في هذا العصر فالأسلوب واه ضعيف لا يكاد يقوم ، ولعل ذلك ما جعل الشهاب الخفاجي يقول في مقدمة كتابه (ربحانة الألباء) (إن الأدب في هذه الأعصار قد هبت علي رياضه ريح ذات إعصار ، حتي أغلقت عري المحامد ، واسترخي في جريه عنان القصائد ، وتقلصت أذيال الظلال ، وخطب البلاء علي منابر الأطلال ، وغفا رسم الكرام ، فعليه مني السلام) (الشهاب الخفاجي / ربحانة الألباء / الآستانة / ص ٤) ، وامض في ربحانة الألباء فستجد صاحبها يتصنع لمصطلحات النحو كما يتصنع لألوان البديع ، وما نزال في أساليب غثه حتي نوفي علي آخر الكتاب فإذا صاحبه يؤلف مقامات كلها مأخوذة من مقامات الحريري بألفاظها ومعانيها وأساليبها ، وإنا لا نتلوهم لأن هذه كانت طاقة عصره ، إذ لم يعد هناك مجال للتجديد والابتكار ، فالقوم يعيشون علي التقليد واجترار أعمال السابقين ، وقد جدت الكتابة الفنية بمصر جهودا ، بل قل تججرت تججرا وأصبحت مواتا خالصا أو ما يشبه الموات ، ولم يعد من الممكن أن تعود لها النضرة أو أن تدب فيها الحركة ، إلا إذا تضافرت جهود هائلة حتي تخرج من عالمها الكتيب المظلم إلي عالم جديد مشرق فيه نور وفيه حياة ، وفيه بعث وأمل وابتسام ^(١).

ونضيف إلي وصف د. شوقي ضيف السابق لضعف مستوي اللغة والأدب في العصر العثماني ما أورده د. حلمي خليل في وصفه لحال اللغة خلال فترة الحكم التركي علي مصر (ثلاثة قرون) في قوله : (إنها أشد فترات التاريخ ظلاما في حياة العالم العرب ومصر خاصة ، فقد فرض الأتراك علي البلاد نوعا من الاحتلال هو في الحقيقة محاولة لقتلها فكريا وحضاريا ، وذلك لأنهم قد عملوا علي امتصاص كل خيرات الشعب ، وأروغ قدراته وتعويق ملكة

الإبداع فيه ، وفي سبيل ذلك نقل الأتراك منذ بداية احتلالهم لمصر والعالم العربي الكثير من العلماء والصناع وعديدا من الكتب والنقائس، ثم فرضوا لغتهم التركية على الدواوين، وجعلوا أهم الأعمال الإدارية في أيدي الأتراك والمماليك ، كما أكثروا من فرض الضرائب، وأهملوا كل إصلاح، ولم يوجهوا أية رعاية أو عناية إلى التعليم، فأغلقت المدارس، بل هدمت، ونهبت كتبها، وكانت النتيجة أن انطفأت شعلة الحياة العلمية والفكرية في مصر إلا من وميض خالفت ينبعث من الأزهر الشريف محملا بقيود التخلف وأقاله ، ولكنه ظل رمزا وملاذا لما بقي من العلوم الإسلامية، وخاصة الدراسات اللغوية، كذلك تعطلت الحياة الأدبية، بل وانحرفت العربية، وفسدت من كثرة الدخيل التركي فيها وزحف العامي علي متنها^(١)، ثم يضيف د. حلمي (لقد انعكس كل ذلك علي اللغة العربية ، وامتد إلي لغة الإدارة بشكل خاص ، فالمصطلحات الدويانية أصبحت إما عربية أو تركية أو عربية مشوبة بالتركية، ولم تكن المصطلحات التركية خالصة العنصر، إذ أن اللغة التركية دائما كانت مزيجا من الفارسية والعربية والتركية .. وقد عمد الأتراك إلي نقل العربية في دواوين الحكومة والإدارة، وقد تأثرت بذلك فدخلها سيل من الألفاظ التركية، وخاصة التي كانت تدور علي ألسنة الحكام الأتراك، كما أصبحت بعض صيغها فأجريت علي الألفاظ العربية. وإذا كانت العربية قد وصلت إلي هذه الصورة القاتعة في الدوائر التركية ، فإنها لم تكن أفضل حالا في الكتابات العربية الخالصة ، ويكفي لتصوير المستوي اللغوي للعربية في ذلك العصر ما كتبه الجبري في تاريخه لتظهر لنا هذه الصورة ركافة اللفظ، ونفسي العامة في الأسلوب، وكثرة التوليد المرضي الذي ترهل به اللغة ولا ينميتها... الخ)^(٢).

ورغم قسوة الحكم القاطع الذي تخذه د. شوقي ضيف تجاه العصر العثماني من بدايته، والقسوة الأشد التي بينت ما آل إليه حال العربية خلال فترة الحكم العثماني التركي (ثلاثة قرون) وذلك من خلال كتابة د. حلمي خليل عن المولد في آخر الحكم التركي للبلاد، فإن ما قاله جاء ضوئا كاشفا لمطالب العصر ، تاركا لنا البحث عن الإيجابيات ، أو علي أقصى تقدير إرهاسات للإيجابيات التي بدت تباشر فجرها من خلال تلك الفترة وظلالها، وهذا ما وجدناه في معالجات المؤرخين والمفكرين المعاصرين من مختلف المشارب، وفيما سوف نتأوله من شواهد القرن العاشر الهجري التي تجمع بين غايات عصر المماليك الضعيفة سياسيا، وبدايات العصر العثماني القوية سياسيا سوف تتضح تفاصيل بعض الأمور التي تناولها القوم مجملة، عسي أن توضح معالجتنا اللغوية هذه النماذج أمرا جديدة، أو تؤكد علي رؤي قديمة، وفيما يلي تبدأ المعالجة لنماذج مختلفة من كتابات القرن العشر، وهي معالجة تجمع نموذجين الأول نموذج من الكتابة التاريخية الأدبية، والثاني نموذج من الكتابة اللغوية الأدبية، والله الموفق.

(١) د. حلمي خليل / السواد دراسة في نمو وتطور لغة العربية في العصر الحديث / ط١/ ص ١١:٩ / الهيئة المصرية العامة للكتاب / الإسخندرية ١٩٧٩

(٢) المرجع السابق / ص ١٢ : ١٤

الفصل الأول

نموذج من الكتابة التاريخية الممثلة للكتابة في النصف الأول من القرن العاشر الهجري

تعد الكتابة التاريخية في تلك الآونة كتابة إعلامية إعلانية يغلب عليها أسلوب كتابة اليوميات، حيث كان المؤرخون يسجلون التاريخ اليومي لكل الأحداث التي مرت بهم بشكل وثائقي إعلامي، وقد حفلت توارخهم بالأحداث والأسماء، وترتبت ترتيباً منطقياً من الأقدم إلى الأحدث، فجاءت المقدمات فيها منفردة بالتأليف، كما حفلت هذه الكتب بالترجمة الشاملة للشخصيات المهمة في ميادين السياسة والعسكرية والاقتصاد والثقافة والتعليم والدين، كما نافست كتب التاريخ في تلك الحقبة كتب الخط في السرد المطول لوصف الأبنية والآثار التي أقامها أهل هذه الحقبة، ولما كان هؤلاء المؤرخون قد تربوا وتعلموا منذ بداياتهم تعليماً دينياً أزهرياً في الغالب فإننا نجدهم لا ينسون تطعيم كتاباتهم بالاستشهادات الأدبية الشعرية والنثرية، ولأن حولة الكتابة التاريخية عبء ثقيل علي كاهل كتاب التاريخ بسبب تسارع الأحداث، وقصر الأعمار مع حرص المؤرخين على ملاحقة كل شاردة وواردة في أحداث زمانهم؛ الأمر الذي جعلهم يدونون الأحداث كيلاً ما اتفق ريثما تواتتهم الفرصة لمعاودة ما كتبوا، والنظر فيه بالتفصيل، وربما غلب علي بعضهم حكم العادة اللغوية اللهجية اليومية التي يتعامل بها مع الناس في الشوارع والأسواق فغلبت علي قلمه أثناء التدوين، وربما حرص أيضاً علي تسجيل اللحظة ساخنة كما هي دون تنقيح لغوي كما يصنع بعض الصحافيين وبعض مذهبي نشرات الأخبار من مواقع الأحداث اليومية، فينقلون نبض الشارع السياسي دون زخرفة أو تزئيد.

وفي النموذج الذي نقله عن ابن إياس من كتابه التاريخي المهم (بدائع الزهور) وقائع النحور (وهو الكتاب الذي يؤرخ بالتحديد للثلاث الأخير من العصر المملوكي نهاية القرن التاسع الهجري والربع الأول من القرن العاشر الهجري)، ثم يواصل التأريخ (لبقية الثلث الأول من القرن العاشر الهجري المواكب للسنوات السبع الأولى من الحكم العثماني للعالم العربي حتى وفاة ابن إياس سنة ٩٣٠هـ)، وتمثل الفترة التاريخية التي عاصرها ابن إياس، وكان شاهداً علي أحداثها حقبة زمنية ثرية بالأحداث المتلاحقة، والتوترات والاضطرابات التي تهر الأنفاس وتعملها تلاحق في محاولة متابعتها، وتدوينها قبل فواتها ونسيانها في غمرة حلول أحداث جديدة محلها، من هنا جاء تدوين ابن إياس لتاريخه مليئاً بالعيوب اللغوية والنحوية والأسلوبية التي أخذها عليه معظم النقاد الذين تناولوا لغته فأروا فيها لغة مهلهلة، ركيكة، ولم تكن المقارنة بينه وبين من سبقوه من المؤرخين في صفه، حيث جاءت كتب التاريخ السابقة عليه في أسلوب أفضل ورواق أهي، وخص النقاد منها (صبح الأعشى في صناعة دولاب الإنشا للقلقشندي) (والنجوم الزاهرة لابن تغري بردي) (وعقد الجمان للنحوي) (ومسالك الأبصار لابن فضل الله العمري) (والخطط والسلوك للمقريزي)، وهي مجموعة الكتب التي ألفت في فترة ازدهار واستقرار دولة المماليك خلال القرنين السابع والثامن الهجريين، فإذا

أضيف إلى ما سبق اختلاف الأصل اللغوي الذي ينتمي إليه كل من الشخصيات السابقة ، واختلاف طريقة تكوينه وتعليمه ، وتختصر المسافة بتعريف نشأة ابن عباس علي النحو التالي : (ولد محمد أحمد بن عباس المصري الجركسي الأصل يوم السبت السادس من شهر ربيع الآخر سنة ٨٥٢هـ ، وترجع جلور تلك الأسرة الجركسية (إلى ما قبل سيطرة العثمانيين وأيامها في مصر بمائة وخمسين عاما علي الأقل ، وأبوه الشهابي أحمد بن عباس الفخري بن جند ، وكان أصله من مالكي الظاهر برقوق ، عاش أبوه أربعاً وعشرين سنة (ت ٩٠٨هـ) عاش له ثلاثة أولاد صبيان وبنت ، وكان كثير العشرة للأمرء وأرباب الدولة ، وزوج ابنته (أخت محمد) لفرقاس المصارع أحد الأمرء العشراوات^(١).

أما شيوخه الذين تعلم عليهم فكان منهما اثنان من أعظم علماء عصره وأشهرهم وهما:

١- عبد الباسط بن الفرسي خليل الحنفي، وكان معظما عند الأتراك وعارفا باللغة التركية، وله شعر ضمنه نقدا سياسيا في محاولة طومان باي الدوادار هدم مدرسة السلطان حسن، وفي عزل السلطان قانصو القاضي علاء الدين بن الصابوني، وكان والد شيخه قد حج بالناس أميرا، وأجازه في الحديث الحافظ بن حجر، وكان له الفضل في تكوين ابنه العلمي، ومن مؤلفات شيخه عبد الباسط بن الفرسي تاريخه الكبير المسمى (الروض الباسم) وتاريخه (نيل الأمل في ذيل الدول)، وله مصنف في التوقيعات علي حروف المعجم، وآخر في علم الطب، وله شروح علي كتب الحنفية، وتوفي (٩٢٠هـ)^(٢).

٢- جلال الدين السيوطي (٨٤٩-٩١١هـ)، ويعتبر السيوطي نفسه من المجتهدين والمفرد بسالعلم علي رأس المائة التاسعة، وكان يأمل أن يصل في الفقه إلي رتبة شيخه سراج الدين البلقيني، وفي الحديث إلي رتبة الحافظ بن حجر، كما يقول عن نفسه أنه رزق البحر في سبعة علوم: التفسير، الحديث، الفقه، النحو، المعاني، البيان، البديع، كما أنه جعل اتصاله بالعلوم وإتقانه لها علي ستة مراتب: أولا مرتبة البحر في العلوم السبعة السابقة، وتليها المرتبة الثانية هي علوم: أصول الفقه، الجدل، التصريف، ثم المرتبة الثالثة في الإنشاء، والترسل، والقراءات، والمرتبة الرابعة هي القراءات، والخامسة هي الطب، والسادسة في علم الحساب وهو أبعد العلوم عن ذهنه، وقد ألقى الله في قلبه كراهة المنطق^(٣)، وهكذا أصبح حظ السيوطي من العقول أقل من حظه من المنقول الذي ساعدته قوة حافظته علي

(١) ابن عباس / بدائع الزهور في وقائع الدهور / تحقيق د. محمد مصطفى / ج ١ / ص / سلسلة

تفختر / هيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة ١٩٩٨

(٢) المصدر السابق / ص

(٣) محمد المروسي المصطوي / جلال الدين السيوطي / ط ١ / ص ٣١ / دار الغرب الإسلامي /

بيروت ١٩٩٥

المضي فيه، ويتضح ذلك من حفظه القرآن كله وعمره ثماني سنوات، واشتغاله بعد ذلك بحفظ كتب التفسير وألفية ابن مالك، وحفظه لمائتي ألف حديث، واستمراره في الاشتغال بالعلم منذ من الرابعة عشرة، وتعلمه علي يد مائة وخمسين شيخاً من شيوخ عصره مع طول ملازمته لهم، ثم اشتغاله طول حياته بالتدريس في المدارس والخوانق، وكذلك اشتغاله طول حياته بالعلم والتأليف الذي تفرغ له في نهاية حياته، ويعتبر السيوطي من كبار المؤلفين في سائر أعصر التأليف العربي، واكتسب بذلك شهرة اخترت الأفاق، لكنه لم يكن له منهج محض، بل كان يؤلف في جميع فروع الثقافة الإسلامية التي تمكن من الاطلاع عليها ومعرفة أركانها، وقد اختلف العدداً لتأليف جلال الدين السيوطي ما بين الستمائة مؤلف، والأربعمائة وخمسة عشر مؤلفاً، لكن عدداً كبيراً من هذه المؤلفات لم يكن سوى أبحاثاً قصيرة، أو رسائل صغيرة في مسألة من المسائل، أو إجابة عن سؤال، ورغم ذلك فجلال الدين السيوطي يعددها في كتابه (حسن المحاضرة) بفخر وإعجاب مباهياً بها ومكثراً فيقول: (وبلغت مؤلفاتي الآن ثلاثمائة كتاب عدا ما غسلته ورجعت عنه) ^(١) ... ومن أهم مؤلفات السيوطي المتفق عليها: (الأشياء والنظائر، تنوير الحوالك شرح موطأ الإمام مالك، الدر المنثور في التفسير بالماثور، والزهر في اللغة، والخصائص الكبرى، والإتقان في علوم القرآن، وبقية الوعاة، ونحفة الجبال، وطبقات الحفاظ، وجمع الجوامع وجمع الهوامع، وحسن المحاضرة وغيرها، وجلها من المؤلفات الموسوعية التي اشتهر بها السيوطي وأثراب عصره ^(٢)).

وقد انتقلت عدوي التأليف الموسوعي من الأستاذ (السيوطي) إلى التلميذ (ابن إياس)، وإن كان التلميذ قد عكف علي تخصص واحد هو التاريخ الذي ضمنه كل ما يريد قوله، ووضع فيه كل ما يريد تأليفه وتصنيفه من تاريخ وتراجم، وسير، ونثر وشعر، وفقه، وغيره من الأمور التي عنت له.

٣- ومن شيوخ ابن إياس أيضاً كمال الدين محمد بن الهمام، درس عليه الفقه الحنفي وكان معظماً عند الملوك وأرباب الدولة.

٤- ومن علماء الحنفية الذي نوه به أيضاً الشيخ أحمد ابن مبارك شاه

٥- وكذلك القاضي شهاب الدين أحمد المعروف بقرقماس، وكان أيضاً من علماء الحنفية

٦- وسعد الدين بن الديري الذي تولي القضاء ثلاثين سنة.

أما عن أصحابه فكان منهم:

- تقي الدين محمود أحد أعيان الشهود بالمدرسة الصالحية

- شمس الدين أبو اليمن السنهوري

(١) للمرجع السابق / ص ٣٥ و ٣٤

(٢) للمرجع السابق / ص ٣٥ و ٣٦

كما عاش عصر حركة أدبية تتم بخفة الروح من الشعراء، والنظرة الناقدة، ولعل من أشهر الشعراء فيها من أمهم (السبعة الشهاب) .. تسمية لها دلالتها على الاعتزاز بهذه الصفة الشعرية، تأثر بهم ابن إياس في شبابه، وهم: الشهاب بن حجر العسقلاني (٨٥٢هـ)، الشهاب بن الشاب النائب، الشهاب ابن أبي السعود (٨٧٠هـ)، الشهاب بن مبارك شاه الدمشقي، الشهاب بن صالح (٨٧٣هـ)، الشهاب الحجازي الأنصاري (٨٧٥هـ)، وآخرهم الشهاب المصوري الذي رثاهم^(١)

لنص من كتاب ابن إياس بدائع الزهور في وقائع الدهور
ورد هذا النص في وصفه لوحدة من وقائع غدر المماليك ببعضهم واضطراب أحوالهم بسبب الصراع على السلطة :

(وفي رجب ٩٠٥هـ) في ليلة الخميس مستهله ، جرى من الحوادث الغريبة أن الأتابكي قصره طلع القلعة ليات عند السلطان ، وكان يات بالقلعة ليلة الاثنين ، وليلة الخميس في تلك الأيام ، فلما طلع علي جاري العادة ، وأكل السماط مع السلطان ، وجلسوا ساعة يتحدثون ، فقال له السلطان : والله قلبي خائف منك يا أمير كبير ، فلما صلي العشاء مع السلطان أمر بعض الخاصكية بالقبض عليه ، فأقاموه من مجلس السلطان ، وتوجهوا به إلي المكان الذي أنشأه الظاهر قانصو بجوار الدهشة ، فأقام هناك أياما ، ثم أمر بحقه فخنق تحت الليل ، وغسل وكفن وأنزله من باب الدرفيل ، فدفن في تربة الصاحب خوشقدم الزمام التي بالقرب من حوش العرب ، وكان قصره أميراً جليلاً مهاباً مجللاً ، وأصله من ممالك الأشراف قايتباي ، وتولي عدة وظائف سنية منها : نيابة حلب ، ونيابة الشام ، والأتابكية بمصر ، وكان أيام العادل هو الأمر والنهي في الموكب ، وإذا نزل من القلعة تتوجّه معه الأمراء إلى الأزبكية ، ويقام له هناك مواكب تفوق علي موكب السلطان ، ثم إنه صنع وليمة حافلة بالأزبكية ، وجمع قراء البلد والوعاظ ، وعزم علي سائر الأمراء ، وعمل أسطة حافلة جداً ، وحضر عنده أكابر الأمراء وأصاغرهم وبناتوا عنده ، وأنعم في تلك الليلة علي جماعة من الأمراء بجيول ومال حتي استمال قلوبهم ، وكان يوصف بالكرم الزائد مع شجاعته ، فأوعد العسكر بكل جميل فمالوا إليه ، وعزّلوا في السلطنة عليه ، فلما بلغ العادل ذلك استغنى الفرصة وبادر بالقبض عليه ، وخنقه تحت الليل ودفعه ، فكان كما يقال في الأمثال :

وانتهز الفرصة إن الفرصة تصير إن لم تنتهزها غصة
وقد قلت في واقعة قصره عدة مقاطع منها :
اعجبوا من أمر قصره الذي ملكه بالشام جهلا قد ترك
وأني مصرا فما نال المنسي ورماه الدهر في وسط الشرك
وقولي :

كان قصروه قصيرا عمره خانة الدهر فولي مسرعا
طلبوا التسليم منه فأبى ثم ما سلم حتى ودعنا

وقولي :

لم ينل قصره ما أمّله من علوّ فاتة في دمه
رام كيدا للمليك عادل فرماه كيده في محمره

ولكن كان العادل باغيا علي قصروه، ووشت بينهما الأعادي بالكلام، حتى وقع بينهما وجري ما جري من القتل، وكان قصروه سببا لنصرته بالشام ومصر، وكان يشيل التراب علي كفه مع القلعة عند حفر الخندق وقت محاصرة القلعة عند حضور العادل من الشام، وما أبقى ممكنا في نصرته العادل علي الأشرف جان بلاط، وآخر الأمر قتله ظلما، فلم يعش بعده العادل سوى مدة يسيرة وقتل هو أيضا، قال الإمام عليّ كرم الله وجهه : من سل سيف البغي قتل به، وفي الأمثال:

البغي داء ما له دواء ليس للملك معه بقاء

وكان بين العادل طومان باي وبين قصروه أيمان عظيمة، ومواقف وعهود، وما كان قصروه يظن أن العادل يخون تلك الأيمان، فكان كما قيل :

وحلفت أنك لا تخيل مع الهوي أين اليمين وأين ما عاهدتني ؟!

وكان قصروه عفيفا عن المنكرات، شجاعا بطلا سخي النفس، غير انه كان عنده بطش، وخفة، وسلامة باطن، ومات وقد قارب الخمسين سنة من العمر، ووكزه الشيب، فلما مات تأسف عليه الكثير من الناس، وزال حب طومان باي العادل من قلوب الناس كأنه لم يكن، ولم يستحسن أحد منه قتله لقصروه الذي كان سببا لنصرته، فنفرت منه قلوب الرعية، وكان هذا علي غير لباس كما يقال :

لا تشكرون امرا حتى تجرّبه ولا تذمّه من غير تجربه

فشكرك المرء ما لم تخبره خطأ^(١) وذمك المرء بعد الشكر تكذيب

ثم إن العادل قبض علي بخشاي نائب حلب، وقبض علي قمرآجوشن أمير آخور ثاني، ثم قبض علي جان بردي الغزالي كاشف الشرقية، وقبض علي آخرين من الأمراء العشرات والخاصكية ممن كان من عصابة لقصروه..... الخ الأحداث وقتئذ^(٢) وفيما يلي نبدأ بدراسة النص السابق لغويا ونحويا باعتبار النص عينة نمطية للغة التي كان يكتب بها ابن إلياس .

(١) اعتاد ابن إلياس تخفيف الهمزة، وقد وردت الهمزة مخففة في كل كلماته علي طريقة أهل القاهرة

(٢) بدائع الزهور / ج ٣ / ص ٤٦٧ : ٤٦٩

أولا : اللغة :

بعبارة عن الانطباعات الارتجالية أبدا هذه الدراسة بالتعرف علي قاموس ابن عباس ، وذلك برصد مفرداته الواردة في النص وعمل مقارنة إحصائية بين ما ورد منها مطابقا لفصحي العربية ، وما جاء منحرفا عن الفصحي ، وما جاء منها معربا أو دخيلا ، مراعية في ذلك التصنيف طبقا للأصناف الصرلية من جهة ، والتقسيمات الدلالية من جهة أخرى .

(١) الأسماء المفردة :

ورد في النموذج المطروح هنا مائة وأحد عشر من الأسماء الجامدة ، وأربعة وأربعون مشتقا، كان من الجامدة ثمانية وسبعون من أسماء الذوات ، والثاني وثلاثون مصدرا وقد توزعت الأسماء علي النحو التالي :

أولا : أسماء الذوات :

توزعت أسماء الذوات بين :

- أسماء خاصة بالإنسان: وقد ضمت:- ألفاظا عامة علي الإنسان منها (امرأ - المرء - جماعة - الرعية - عصبة - الناس) - ألفاظا خاصة بأعضاء جسم الإنسان (قلب وقلوب - كف - نحر - وجه) - ألفاظا خاصة بالنفس والأصل والضمير (أصل - باطن - نفس) - ألفاظا خاصة بطعام الإنسان وشرابه ودوائه (دواء - سباط وأسمطة - وليمة) - ألفاظ خاصة بوظائف الإنسان وحره وألقابه الوظيفية (أتاكبي وأتابكية^(١) - أمير وأمراء - أمير آخور - إمام - خاصكية^(٢) - السلطان والسلطنة - عسكر - فعلة - ملك ومليك - وظائف) وقد لوحظ وجود النسب لألفاظ الألقاب الأعجمية بطريقة النسب العربية بإضافة ياء النسب المشددة كما في (أتاكبي وأتابكية)
- أسماء الأعلام وضمت: أعلام الناس والأجناس (حمز جوشن - جان بردي الغزالي - جان بلاط - خمشقدم الزمام - طومان باي - عرب - علي - قانسوه - قايتباي - لقصروه - مخشباي) - وأعلام البلاد والأماكن (أزبكية - حلب - حماء - الدهشة -

(١) الأتابك: اصطلاح تاريخي مشتق من لفظين تركيين هما (أتا) بمعنى أب أو شيخ محترم، و(بك) بمعنى نبيل أو شيخ أو أمير ، ويرجح أن الأتابكية كانت من بقايا التركمان القديمة لتي أحياما للسلاجقة ، وكانت الأتابكية زمن لين إيلس وظيفة عسكرية رفيعة المستوى موضعها رئاسة أمراء الجيش ، ويعبر عن صاحبها بلفظ العسكر (قاموس الإسلامي / ج ١ / ص ١٨)

(٢) الخاصكية : مكونة من كلمة عربية (خاص) ولاحقة تركية (كي) وهي تعطي معنى صاحب المهنة (والهاء علامة الجمع ، والخاصكي أيضا لفظ عربي فارسي تعني نديم السلطان والمقرب والجمع خصكيان لأن الألف والنون علامة الجمع في الفارسية (دائرة المعارف الإسلامية / ج ١٦ / ص ٣٥٨-٣٦٠) والمعجم الفارسي / ص ٤٦٧:٤٦٩

- النعام - مصر) ، وقد لوحظ غلبة العجمة على أسماء الأعلام فقد ورد اثنا عشر علما أعجميا ، بينما كانت الأعلام العربية خمسة فقط ، ولوحظ أيضا وجود بعض الأعلام الأعجمية ولقب عائلتها منسوب للعربية بياء النسب المشددة مثل (جان بردي الغزالي)
- أسماء الجماد وضمت: أسماء الأماكن والأرض والمباني والبلاد (البلد - تربة وتراب - حوش - خنادق - قلعة - مكان) ومن أجزاء المباني ورد لفظ (باب) - أسماء الآلات (الزمام - سيف - شرك) - ألفظ المال والثروة (مال)
- أسماء الحيوان: وضمت كلمتين: (خيول - والدرفيل)، وقد وردت كلمة درفيل - وهو لفظ أعجمي - في التركيب (باب الدرفيل) وهي تسمية لأحد أبواب القلعة ، وجاء الاسم علي طريقة نطق عامة أهل مصر ، وصحة نطقها عن لغتها (دلفين)
- أسماء الجمع وأسماء الجنس: ورد من أسماء الجمع (جماعة - خيول - الرعية - عصبة - الناس) ، وورد من أسماء الجنس (عرب - عسكر - الليل)
- أسماء الزمان: وضمت: أسماء عامة غير محددة (الدهر - عمر - ليل - مدة - وقت) - أسماء محددة (ساعة - سنة - العشاء - ليلة - أيام) - أسماء أعلام الأيام والشهور (الاثنين - الخميس - رجب)
- أسماء الأعداد: وضمت: من الأعداد (خمسين - المئترات) - ومن كناية العداد (عدة)
- أسماء المعنويات: وضمت: (أمر- عهد - فرصة - مثل وأمثال - هوي - يمين وإيمان) وضمت المصادر ستة وعشرين مصدرا من مصادر الثلاثي التي توزعت علي النحو التالي:
- مصادر أفعال الحركة وضمت: (بطش - جوار - حضور - حفر - خنق - دفن - غصة - القبض - القتل)
- مصادر أفعال المعنويات وضمت: (بغي - بقاء - جهل - حب - خطأ - خفة - ذم - سلامة - شجاعة - شكر - ظلم - علو - قرب - قياس - كرم - كيد - نصرة - نيابة)
- وضمت المصادر أيضا أربعة من مصادر الرباعي كان منها اثنان من مصادر أفعال الحركة وهما (محاصرة - تسليم) واثنان من مصادر الأفعال المعنوية وهما (تجريب - تكذيب)
- أما المشتقات فقد وضمت :
- اسم الفاعل: وكان عدده ثمانية عشر اسما توزعت علي النحو التالي:
- اسم الفاعل من الثلاثي وضمت : اثني عشر اسما دالا علي صفات في الأشخاص والأشياء والزمن (آمر - باغيا - جاري - حوادث - حافلة - خائف - زائد - صاحب -

قرأء - ناهي - واقعة - و غاظ) - وضم أيضا أربعة أسماء دالة علي لقب من ألقاب الحكام (عادل - ظاهر - كاشف - نائب)

أما اسم الفاعل من غير الثلاثي فقد ورد فيه فقط (مسرع - ممكن)

- لسم للمفعول: وكان عدده خمسة أسماء ورد اثنا منها في الثلاثي وهما (مقاطع - هوو علسي غير قياس)^(١) و(ماليك)، وورد ثلاثة من غير الثلاثي وهي في الصفات (مبجل - منكرا - مهاب)

- الصفة المشبهة: وضمت سبعة عشر اسما كلها من الثلاثي، جاء منها ثلاثة عشر اسما بوزن فاعل (جليل - جميل - سخي - سنية - أصغر - عظيمة - عفيفة - غريبة - قصير - كبير - أكابر - كثير - يسيرة) - وجاء منها واحد بصيغة فاعل - بفتح الفاء والعين (بطل) - كما ورد واحد بصيغة فعال - بضم الفاء و فتح العين (شجاع) - وورد واحد بصيغة فاعل (آخر) - وورد واحد بصيغة أفعل (أشرف)

- لسم للمكان واسم الزمان: ورد اسم واحد للزمان وهو من غير الثلاثي (مستهل) - وورد اسمان للمكان من الثلاثي وهما (مجلس - موكب ومواكب).

٢- الأسماء التي وردت في تراكيب:

لولا: للتراكيب وأنواعها :

اعتمد ابن إياس في كتابته دائما علي التراكيب من نوع (المضاف والمضاف إليه) (الصفة والموصوف) و(المعطوف والمعطوف عليه) (البدل والمبدل منه) و(الأعلام المركبة تركيب مزج أو تركيب إضافة).

- تراكيب الإضافة: وضمت: (ليلة الخميس) (ليلة الاثنين) (مجلس السلطان) (جاري العادة) (تحت السيل) (باب الدرفيل) (حوش العرب) (تربة الصاحب غوشقدم) (ماليك الأشرف قايتباي) (نيابة حلب) (نيابة الشام) (نيابة حمه) (أيام العادل) (موكب السلطان) (وقت محاصرة القلعة) (حفر الخنادق) (نصرة العادل) (سيف البغي) (سلامة باطن) (سخي النفس) (قلوب الناس) (قلوب الرعية) (غير القياس) (أمير آخور) (كاشف الشرقية) (آخر الأمر).

- تراكيب الصفة والموصوف: وقد ضمت: (أمير كبير) (وغانف سنية) (وليمة حافلة) (الكرم الزائد) (إيمان عظيمة) .

- تراكيب المعطوف والمعطوف عليه: وضمت: (عيول ومال) (الشام ومصر) (موائق وعهود) (بطش وخفة) (الأمر والناهي) .

(١) استخدم ابن إياس لفظ (مقاطع) بوزن مفاعيل ، وصحتها بالقصحي (مقاطع أو مقطوعات)

- تركيب المبدل والمبدل منه: وضمت: (رجب مستهل) (الأتابكي قصره) (صاحب خوشقدم) (الأشراف قايتباي) (الملك عادل) (الأشراف جان بلاط) (العادل طومانباي) (تمراز جوشن أمير آخور ثاني) (جان بردي الغزالي كاشف الشرقية)
- تركيب الأعلام (تركيب مزج أو تركيب عطف): وضمت الأعلام الأعجمية (خوشقدم) (جان بلاط) (جان بردي) (طومانباي) (بخشاي) (قايتباي)
- ودراسة هذه التركيب عند ابن إلياس توضح أنه :

- كان يعتمد أكثر على تراكيب الإضافة في توضيح الزمن وهل كان يقصد صباح اليوم أو مساءه كما في قوله (ليلة الخميس) (ليلة الاثنين)، كما اعتمد عليها في محاولة التاريخ الدقيق، وذلك بربط الزمن بمحدث معين كما في (أيام العادل) (وقت محاصرة القلعة)، مع أنه استخدم التركيب (آخر الأمر) للدلالة على زمن مطلق دال على نهاية أي شيء أو عاقبته، كما استخدم التركيب (تحت الليل) وهو مختصر التعبير المشهور (تحت جناح الليل) الذي يكتفي عن عمل الشيء في الخفاء، كما استخدم تراكيب الإضافة أيضا لتحديد المكان كما في قوله (مجلس السلطان) (جوار الدهشة)^(١) (باب الدرفيل) (تربة صاحب خوشقدم) (حوش العرب) (موكب السلطان)، كما جاء بتركيب الإضافة كذلك للدلالة على نسبة وظيفه معينة لشخص معين، أو لمكان معين كما في قوله (ممالك الأشراف قايتباي) (نيابة حمل) (نيابة الشام) (نيابة حماه) (كاشف الشرقية) (أمير آخور)، ولم يقتصر على هذا بل استقل إلى إضافة توضيحية للمعنويات من أمثلة (سيف البغي) وهو من قبيل إضافة المشبه للمشبه به في إطار التشبيه البليغ وقصد به مطلق الظلم، و(سلامة باطن) وهي إضافة تخصيص من قبيل إضافة نكرة إلى نكرة، قصد بها سلامة نية الإنسان وقتها بمن لا يستحق السطة، و(سخي النفس) وهو من قبيل إضافة معنوي إلى معنوي، ولكنه قصد به الكرم السادي والمعنوي، كما استخدم التركيبين (قلوب الناس) و(قلوب الرعية) وفيهما أضاف اسم جمع مادي إلى جمع تكسيري مادي، لكنه جاء للدلالة على معنوي وهي المشاعر المستكنة داخل الناس تجاه الحاكم، وأخيرا جاءت الإضافة (نصرة العادل) من قبيل إضافة معنوي إلى معنوي، لكن الثاني منهما انتقل من الاستخدام على سبيل الدلالة المعنوية الخالصة إلى الاستخدام على سبيل اللقب الرسمي للحاكم، وجاءت لتدل على مطلق المساندة والنصرة، وجاءت الإضافة (غير القياس) بإضافة المصطلح المنطقي قياس إلى أداة الاستثناء غير، للدلالة على مخالفة المقارن للمقارن به في موقف ما .

(١) ورد في كتاب ابن إلياس واللغة / د. أحمد ماهر البقري / ط١/ص٨٤/ للمكتبة الجامعية / الإسكندرية ١٩٨٩ أن تصغير دهشة - سم مكان - لا يستدعي تكبير الدهشة، بمعنى أنه ليس مقصودا بالتصغير، وفي معجم الألفاظ التاريخية (الدهشة قيسارية أو خان أو وكالة يقال في تصغيرها حتى تصير مدهشة فهي مكان تجاري مجالس في زخرفته) ص ٧٦ و ٧٧

- وقد كان تركيب البدل والمبدل منه في المرتبة الثانية بعد تركيب الإضافة حيث وردت فيه تسعة تراكيب ، كان منها ثمانية بدل كل من كل ، وواحدة بدل جزء من كل ، وذلك لأن كتاب بدائع الزهور قد حفل بذكر أشخاص الأعلام مقرونة بألقابها الوظيفية السياسية أو العسكرية للتمييز بين رتب الأسماء المتشابهة من جانب ، ولتوثيق إسناد الأحداث لأصحابها مرتبطة باختصاصاتهم الوظيفية المعروفين بها من جانب آخر ، كما التفتت تراكيب البدل والمبدل منه (بدل كل من كل) بزيادة نسبة الألفاظ غير العربية من تركيبة وغيرها خاصة في أسماء الأعلام المبدل منها فوجدنا أمثلة من نوع (الصاحب خورشيد) (الأشراف قايتباي) (العادل طومانباي) (الأشراف جان بلاط) (الظاهر قانسو) ، وفيها جاء البدل عبارة عن صفة مشبهة بوزن فاعل تحولت إلى لقب عربي مثل الصاحب ، والأشراف ، والعادل ، والظاهر ، وجاء المبدل منه علما أعجميا من أصل فارسي أو تركي أو تتر ، وقد عكس ابن إياس الترتيب في أمثلة أخرى فقال: (طومان باي العادل) (جان بردي الغزالي كاشف الشريعة)، وقد دل استخدام الحكام الأتراك آنذاك للألقاب والصفات العربية علي حرصهم - كما أكد المؤرخون - علي إضفاء صفة الشرعية العربية الإسلامية علي حكمهم^(١)، ومع ذلك فقد وردت أيضا أمثلة من نوع (غرّز جوشن أمير آخور) الذي جمع العجمة في البدل والمبدل منه ، كما سبق فيه العلم اللقب أو الوظيفة ، ومنه (الأميركي قصرو) وفيه جمع بين عجمة الاسم و عجمة اللقب أيضا ، وفيما عدا هذا النوع من التراكيب لم ترد ألفاظ أعجمية سوى بعض أسماء البلدان ، وبعض أسماء الأحياء .

- أما تراكيب الصفة والموصوف فكانت خمسة تراكيب لم يخرج أي منها عن المألوف من نوع (أمير كبير - أممطة حافلة - وليمة حافلة - وظائف سنية - إيمان عظيمة) وقد لوحظ سيادة نموذج الصفة والموصوف النكرة عنده ، وهو غطّ يستخدم للتعظيم والتوهيل ، كما يستخدم أيضا للتحقير والتهوين ، وكان قد ورد عنده نموذج واحد في الوصف السبي في الشعر الذي قاله في الأحداث الواردة وهذا النموذج هو (كان قصرو قصرا عمره)

- وانحصرت أمثلة تراكيب المعطوف والمعطوف عنده أيضا علي خمسة تراكيب لم يخرج هي أيضا عن المألوف من نوع (الآمر والناهي - بطش وخفة - خيول ومال - مصر والشام - مواليق وعهود) ، وقد تعددت أنواع المعطوفات وتوعدت ولكنها وردت منضبطة في إطار قواعد المعطف : (فقد عطف معرفة علي معرفة ، ونكرة علي نكرة ، كما عطف جامدا علي جامد ، ومشتقا علي مشتق ، وعلمًا علي علم ، وجمعا علي جمع)

(١) أكدت علي ذلك د. رشيدة عطا في بحثها المنشور في أعمال ندوة لجنة لتأريخ والآثار بعنوان (حكومة مصر عبر العصور) بالمجلس الأعلى للثقافة من ٢٢ - ٢٣ إبريل ٢٠٠٠م / للهيئة المصرية العامة بالقاهرة ٢٠٠٣ / سلسلة تاريخ المصريين / العدد ٢٢٧ (وورد في بحثها للمعنون بـ (شرعية الحكم في دولة المماليك) ص ١٦٩:١٥٣)

- و في تراكيب الأعلام استخدم تركيب المرج ، و تركيب الإضافة ، ووردت أسماء الأعلام الأعجمية مركبة من تركية وفارسية وتترية من أمثلة (خوشقدم - جان بلاط - جان بردي - طومانباي - قيباي - يئشباي) ، و هذه الأعلام المركبة تدل علي وجود طريقة مشتركة بين اللغات في وضع أسماء الأعلام المركبة ، خاصة طريقة التركيب المرجي ، وطريقة تركيب الإضافة ، وقد كان من الطبيعي أن يكثر استخدام ابن عباس لهذا النوع من الأعلام لأنهم بالفعل كانوا أشخاص الزمن الذي يتاوله ، وكانوا أبطال الأحداث التي يتكلم عنها ، ويدل هذا علي أن الغلبة كانت لهذا العنصر في هذا الزمن ، مع تنحي العنصر المصري بشكل عام ، والمصري بشكل خاص عن مناصب هذا الزمان بكافة أشكالها إلا في أضيق الحدود ، وأكثرها هامشية

(٢) الأفعال :

عند دراسة الأفعال وحدها دون ورودها في تراكيب نجد أنه قد ورد في الفقرة السابقة سبعة وسبعون فعلا تتوزع علي النحو التالي :

- من ناحية التوزيع الدلالي : تتوزع الأفعال علي النحو التالي :

أولاً: أفعال الحركة، وتضم :

- أفعال للحركة السريعة: من الماضي: (أكل - بادر - جري - حضر - خفق - دفن - ودفن - رماه - زال - سل - سلم - صلي - صنع - طلع - عمل - غسل - استغم - قبض - قتل وقتل المبني للمعلوم والمبني للمجهول - كَفَنَ وكفن المبني للمعلوم والمبني للمجهول - نزل وأنزل - نفر - توجه - وَّذَع - وقع - وكز - ولَّى)
- ومن المضارع: (يشيل - تنهز - توجه)

- ومن أفعال الأمر: النهز

ثانياً: أفعال الحركة البطيئة : وتضم من الماضي : (أبقي - ترك - جلسوا - جمع - قارب - أقام - كرم - حال - أنعم - تولَّى)

- ومن المضارع : (يبات - يجرب - يخضر - يقام - لم يزل)

ثالثاً: أفعال المعنويات: اللظفية والفكرية والنفسية : وتضم من الماضي:

(أبي - تأسف - أمر - أقل - حلف - خان - - - رام - طلب - عاهد - عزم - عول - فاته - قال وقيل وقلت - مال - استمال - وشي - أوعد)

- ومن المضارع : (يتحدثون - يستحسن - يخون - يئم - تشكر - يظن - يفوق - يقال - يحمل - يوصف)

- ومن أفعال الأمر : اعجبوا

وأخيراً: أفعال الموت والحياة: وضمت فقط الفعلين: (مات - لم يمض)

- علي المستوي الصرفي:
- الزمن: ورد في الزمن الماضي ستون فعلا، وفي المضارع خمسة عشر فعلا، وفي الأمر فعلان
- للمزيد والمجرد: ورد أربعة وخمسون فعلا مجردا ، وثلاثة وعشرون فعلا مزيدا بين مزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة .
- المتعدي واللازم: ورد واحد وخمسون فعلا متعديا ، وستة وعشرون فعلا لازما
- الصحيح والمعتل: ورد واحد وخمسون فعلا صحيحا بين سالم ومضعف ومهموز، وورد ستة وعشرون فعلا معتلا بين معتل الأول والوسط والآخر .
- المبني للمعلوم والمبني للمجهول: ورد في الفقرة واحد وسبعون فعلا مبني للمعلوم، وستة أفعال فقط مبني للمجهول .

وفيما يلي تتناول أنماط الأفعال الواردة في أحوالها الصرفية المختلفة، مع مراعاة عدم التكرار إلا في حالة الفعل الواحد الذي وردت منه عدة أشكال :د.

- ٥- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد: وقد ورد في هذا النمط: (بلغ - ترك - جمع - حلف - دفن ودفن (مبني للمعلوم ومبني للمجهول) - صنع - طلبوا (مبني للمجهول) - طلع - عمل - قبض - قتل وقتل (مبني للمعلوم ومبني للمجهول)

أولاً: أنماط الفعل الماضي^(١):

- ١- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح السالم اللازم: (جلس - حضر - غزم - نزل - نفر)
- ١- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المضعف اللازم: (لم يرد)
- ٣- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المهموز اللازم: (لم يرد)
- ٤- الفعل الماضي الثلاثي المجرد المعتل اللازم: (بات - جري - زال - قام - مات - مال وشي - وقع)
- ٥- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (سل)
- ٦- الفعل الماضي الثلاثي المجرد الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (أكل - أمر)
- ٧- الفعل الماضي الثلاثي المجرد المعتل المتعدي لمفعول واحد: (أبي - أتي - عان - رام - فات - قال - نال - وكز^(٢))

(١) تتناول فيها أنماط الفعل الماضي مرتبة بديفة بالثلاثي اللازم الصحيح بأنواعه (سالم ومضعف ومهموز)، وتقتل إلى الثلاثي اللازم المعتل (الأول والوسط والآخر)، ثم تقتل إلى الماضي الثلاثي المتعدي لمفعول واحد والصحيح بأنواعه... إلخ،

(٢) استخدم ابن ياس وكز هنا استخدما مجازيا بمعنى خط الشيب شعره أو ضرب الشيب رأسه

- ٨- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح السالم اللازم : (تأسف - أنعم)
 ٩- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أم ثلاثة الصحيح المضعف اللازم : (لا يوجد)
 ١٠- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح المهموز اللازم : (أمّل)
 ١١- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة المعتل اللازم : (أبقي - عولوا - توجه - ولّي)
 ١٢- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد- بادر - غسل - استنم (وهي صيغة علي غير قياس)^(١) - كرم - كفن - عاهد - قارب - أنزل)
 ١٣- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد : (لا يوجد)
 ١٤- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد : (أنشأ)
 ١٥- الفعل الماضي المزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة المعتل المتعدي لمفعول واحد : (صلي - أقاموه - استعمال - ودّع - أوعد - توّلي)
ثانياً : أتماط الفعل المضارع :
 كان المضارع أقل بكثير من الماضي ، وقد ورد فيه :
 ١- مضارع الثلاثي الصحيح السالم اللازم : (لا يوجد)
 ٢- مضارع الثلاثي الصحيح المضعف اللازم : (لا يوجد)
 ٣- مضارع الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
 ٤ - مضارع الثلاثي المعتل اللازم : (يات علي غير قياس)^(٢) - لم يعش - يحيل)
 ٥- مضارع الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد : (تشكر)
 ٦ - مضارع الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد أو مفعولين : (تنمّ - يظنّ)^(٣)
 ٧- مضارع الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد : (لا يوجد)
 ٨ - مضارع الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد : يشيل (وهو فعل علي غير قياس)^(٤) - يقال (مبني للمجهول) - يقام (مبني للمجهول) - لم يبل - لم يوصف النبي للمجهول)

(١) استخدم ابن لياس (استنم) (استخدم لقرصة) ، وربما قاسها علي العامة ، أو تصور فيها زيادة المعني لزيادة المبني

(٢) استخدم ابن لياس الفعل (ييات) بطريقة نطق العامة ، وضحت في القصص (يبيت) لأن معتل الوسط بالألف ترد ألفه إلي أصلها اللوي أو اللواتي عند صياغة المضارع منه

(٣) ورد فعل واحد متعد إلي مفعولين أصلهما المبتدأ والخبر وهو الفعل (يظن)

- ٩- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح السالم اللازم : (يتحدثون)
 ١٠- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المضغف اللازم : (لا يوجد)
 ١١- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح للمهموز اللازم : (لا يوجد)
 ١٢- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة المعتل اللازم : (تفوق - تتوجه) ١٣- مضارع
 المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد : (تجرب - تخبر- لم
 يستحسن - تنهز)
 ١٤- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المضغف المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
 ١٥- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
 ١٦- مضارع المزيد بحرف أو اثنين أو ثلاثة المعتل المتعدي لمفعول واحد : (لا يوجد)
ثالثا : فعل الأمر :

لم يرد في فعل الأمر سوى فعلين كانا علي النحو التالي :

١- الأول من المزيد بحرفين الصحيح السالم المتعدي إلى مفعول واحد : (انتهز)

٢- الثاني من الثلاثي الصحيح السالم اللازم : (اعجبوا)

على مستوى التر اكتب :

وبدراسة الأفعال في تراكيب مشهورة أو ما يعرف (بالتعيرات) وجدنا ما يلي :

١- تر اكتب من الفعل اللازم + حرف جر : (تأسف عليه) (أمل في) (بادر بـ) (جري
 من) (طلع إلي) (اعجبوا من) (عزم علي) (عولوا عليه) (تفوق علي) (قبض علي) (مال
 إلي) (أنعم علي) (نفر عنه) (أوعد بـ) (توجه إلي)

وقد لوحظ أن في التراكيب السابقة ما يلي : في قوله (تأسف عليه) دلالة خاصة
 قاسمها علي (حزن عليه) ، أما الاستخدام المعروف في الفصحى فهو (أسفت له) وفي قوله
 (جسري من الأحداث أو جري من القتل) فضل ابن إياس هذه الصيغة علي صيغة (جرت
 الأحداث بكذا) وهي الصيغة الأكثر فصاحة ، وفي قوله (طلع إلي) يستخدم الفعل متعليا
 بنفسه أو بحرف جر، فهو صحيح ، وقد استخدم ابن إياس الفعل هنا بمعنى صعد وهو وارد في
 الفصحى وشائع في استخدام عامة مصر - وفي قوله (نفر عنه) استخدام خاص للتعبير
 قياسا علي التعبير الآخر المقارب له (انصرف عن) ، أما المشهور في اللغة فهو (نفر من) -
 وفي قوله (عزم علي) بمعنى دعا الناس للطعام ليست في حاجة للتعبية بعلي ، حتي لا تلبس بـ
 (عزم علي) الدالة علي النية علي فعل شيء ما ، وقد دأب عامة مصر علي استخدام هذه
 الصيغة عند قصدهم دعوة شخص علي طعام - وفي استخدامه (تفوق علي) أحد أمرين ؛

(١) لستخدم ابن إياس الفعل (يشيل) بمعنى يحمل علي طريقة العامية المصرية، وهذا مخالفا لقياس

الكلمة في الفصحى ، فالفعل شال يشيل في المعجم العربي يعني (رفع الحيدوان ذيله) ، وربما

لاحظ العامة الاشتراك في صفة الرفع بينهما

فإذا كان المراد تفوق مضارع فاق فلا حاجة له بالصدية بعلي ، وإذا كان المراد تفوق مضارع تفوق فقد ورد الفعل تنقصه تاء المضارعة ، وفي قوله (أوعدهم بكل جميل) استخدم الصيغة في مقام (وعدهم بمعطيا) وصحة دلالتها (هدد بالمقوية) أما بقية التراكيب (أتمل في - يادر - زال من - أعجبوا من - عول علي - قبض علي - مال إلي - أنعم علي - توجهوا به - توجه إلي) فقد وردت جميعها منضبطة وفي إطار الاستخدام العام للغة مع ملاحظة أن بعض الأفعال الذي ورد عنده متعديا بحرف جر يمكن أن يأتي متعديا بنفسه مثل (يادر وقبض)

٣- تراكيب من الفعل اللازم + الظرف، وقد ورد منها:

(جلسوا ساعة) (حضر عنده) (باتوا عنده) (أقام هناك أياما) (توجه معه) (وشت بينهم) (لم يمش بعده إلا مدة يسيرة) (تميل مع الهوي) (وقع بينهم) ، وجميعها صحيحة
٣- تراكيب من الفعل المتعدي إلي مفعول واحد هو اسم بارز، وقد ورد منها:
ما كان مفعوله اسما بارزا وورد فيه: (ما أبقى ممكنا) (أكل السمطاء) (أمر بعض الخاصكية) (رام كيدا) (صلي العشاء) (صنع وليمة) (عمل أسمطة) (استغنم الفرصة) (قارب الخمسين) (قلت عدة مقاطيع) (استمال القلوب) (نال المني) (انتهز الفرصة) (تولى عدة وظائف) (بنون الأيمان) (يستحسن لقله) (تشكرن امرا) (يشيل التراب) ، وقد جاءت جميعها صحيحة عدا الفعل (استغنم) الذي صحته (اغتم) وقد سبقت الإشارة إلي ذلك^(١).
والفعل (يشيل) وقد سبقت الإشارة إلي ما فيه من مخالفة دلالية للمعجم^(٢)، كما إنه استخدم بالفعل (أمر) مرة متعديا إلي مفعول به اسم ظاهر في (أمر بعض الخاصكية) ، واستخدمه في موضع آخر متعديا بحرف جر في قوله (أمر بختقه)

٤- تراكيب من الفعل المتعدي إلي مفعول واحد هو ضمير بارز متصل وقد ورد منها:
(أقاموه) (أتمله) (أنزلوه) (خانه الدهر) (خنقه) (دفته) (رماه الدهر) (رماه كيده في نحره) (عاهدتني) (فاتته) (قتلته) (وكزه الشيب) (تجر به) (تحبزه) ، (تلمته) وقد وردت جميعها صحيحة ، وكان منها التعبيرات المشهورة (رماه الدهر) (و خانه الدهر) (وعاهده) ، أما في قوله (وكزه الشيب) قد يكون قصده (وخطه الشيب) أي غزا الشيب شعره ، أو يكون قد قصد الأثر الضيف لظهور الشيب في الرأس وكأنه وكزة أي ضربه ضربة قوية ، وهي صورة مجازية

٥- تراكيب من الفعل المتعدي إلي مفعول واحد هو ضمير مستتر وقد ورد منها
(عسقت) (دفن) (غسل) (قبل) (كفن) (يوصف) وقد لوحظ أن جميعها وردت مع الفعل المبني للمجهول ضمرا مسعرا في محل رفع نائب فاعل

(١) سبقت الإشارة إليه ص ٢٤

(٢) سبقت الإشارة إليه ص ٢٥

٦- تراكيب من الفعل المتعدي لمفعول أو لمفعولين وهو جملة: ورد في هذا النوع:
(يظن أن العادل يخون) وهو متعد لمفعولين أصلهما المبدأ والخبر، ور حلفت أنك
لا تغبل مع الهوي) وهو متعد لمفعول واحد هو مفعول مقول القول أو الخلف
تطبيق :

الذي يعقب الظواهر السابق رصدها بوصفها عينة ممثلة لكاتبه ابن إياس يكشف ما يلي :
١) التمت كتابه ابن إياس في مجملها بنسبة عالية من الصحة والسلامة الصرفية، والتركيبية:
فمن مجموع الأسماء الواردة في ثلاث صفحات هي عينة الدراسة ورد مائة وستة وعشرون
اسما جامدا ، وأربعة وأربعون اسما مشتقا كان منها سبعة عشر اسما أعجميا تظم اسم ذات
واحد ، ولقبا واحدا، ومضمرًا واحدا، ومشتقا واحدا، وكانت بقية الأسماء أعلاما أعجمية
بين تركية وفارسية وتترية ، وقد كانت نسبتها جميعها إلى نسبة الأسماء العربية ٩٠ ٪ ،
بينما جاءت نسبة الأسماء العربية ٩٠ ٪

٢) غلبت علي التراكيب الاسمية عند ابن إياس التراكيب المكونة من شقين عربيين ، وقل عنده
ما ورد مكونا من شق عربي وشق أعجمي ، وما كان مكونا من شقين أعجميين، وقد انحصر
هذا النوع من التراكيب عنده علي الأعلام وما يصاحبها من ألقاب ، فقد ورد عنده واحد
وسون تركيا اسما منها ستة وعشرون تركيب إضافة ، وتسعة تراكيب بدل ومبدل منه ،
وخمسة تراكيب صفة وموصوف ، وخمسة تراكيب عطف ، وقد كان من بينها ستة عشر
تركيبا دخل فيه اسم أو أكثر أعجمي ، كان من بينها ثلاثة تراكيب في الإضافة المضاف
لسيها عربي والمضاف إليه أعجمي ، وسبعة تراكيب في البديل والمبدل منه ضمت أربعة فيها
البديل اسم علم أعجمي والمبدل منه لقب عربي ، واثنين كان البديل فيهما لقب عربي
والمسبدل منه اسم علم أعجمي ، وواحد جاء فيه البديل والمبدل منه أعجميين ، وكان عدد
الأعلام المركبة تركيا مزجا ستة كانت كلها أعجمية ، وبذلك يكون عدد التراكيب التي
ضمت شقا أعجميا أو جاءت كلها أعجمية بنسبة ٢٦،٢ ٪ ، بينما كانت نسبة التراكيب
العربية ٧٣،٨ ٪

٣) فإذا انتقلنا إلى الأفعال وجدنا أن مجموعها في العينة كان سبعة وسبعين فعلا منها ستون فعلا
ماضيا، وخمسة عشر فعلا مضارعا، وفعلي أمر، فكانت نسبة الماضي إلى بقية الأفعال
٧٧،٩ ٪ وهي النسبة الطبيعية المناسبة للكتابة التاريخية، وقد جاء عدد الأفعال المتعدية
واحدا وخمسين فعلا بنسبة ٦٦،٢ ٪ ، وعدد اللازمة ستة وعشرين فعلا بنسبة ٣٣،٨ ٪ ،
وكانت الأفعال المفردة أربعة وخمسين فعلا بنسبة ٧٠،١ ٪ وكانت الزيادة ثلاثة وعشرين
فعلا بنسبة ٢٩،٩ ٪ ، وكان الصحيح واحدا وخمسين فعلا بنسبة ٦٦،٢ ٪ ، وعدد المعلن
ستة وعشرين فعلا بنسبة ٣٣،٨ ٪ ، وكان المبني للمعلوم واحدا وسبعين فعلا بنسبة
٩٢،٢ ٪ ، والمبني للمجهول ستة أفعال بنسبة ١٧،٨ ٪ ، وقد وردت صيغ خمسة وسبعين
فعلا صحيحة صرفيا ونحويا، وكانت بنسبة ٩٨،٤ ٪ ، بينما ورد فعلا فقط غير صحيحين

صرفيا، وكانت دلالة واحد وخسين فعلا في إطار الدلالة المعجمية، وكانت بنسبة ٦٦،٢ % ، بينما ورد ستة عشر فعلا في غير ما وضعت له، أو في الاستخدام العامي، وكانت بنسبة ٣٣،٨ %

٤) وبالاتصال إلى التراكيب الفعلية التي تكون تعبيرات مشهورة ، والتي تتمثل في (فعل لازم + حرف جر) و (فعل لازم + ظرف) و (فعل متعدي إلي مفعول اسم ظاهر) و (فعل متعدي إلي مفعول ضمير بارز متصل) اتضح أن الفعل اللازم الذي يتعدى بحرف جر قد ورد فيه عشرة أفعال في إطار التعدّي الصحيح ، بينما خرجت خمسة أفعال علي هذا الإطار ، وتعدّت بحروف غير معتادة ، ولم تصنع هذه التركيبات دلالات جديدة بعيدة كثيرا عن الدلالات الأولى لها ، مثل (تأسف عليه) ، التي أعطت دلالة (حزن له) وجاءت بدلا من صيغة (أسف له) ، و (طلع إلي) التي أعطت دلالة (صعد إلي مكان مرتفع) ، و (تفوق علي) التي أعطت دلالة (تفوق علي) ، و (نفر عنه) وأعطت دلالة (انصرف عن) ، أما الأفعال المتعدية بظرف فكانت ثمانية ، وقد وردت جميعها في إطار الدلالة المعتادة

٥) أما عن إحصاء عدد الجمل الفعلية إلي عدد الجمل الاسمية فقد جاء من الجمل صيغ وسبعون جملة فعلية ، وجاء من الجمل الاسمية ست وأربعون أغلبها حمل نواسخ ، وقد كانت نسبة الجمل الفعلية ٦٢،٦ % ، ونسبة الجمل الاسمية ٤٧،٤ % ، وقد كانت النسبة العليا فيها للمصحة والسلامة التركيبية النحوية عدا القليل الذي ألفره بالماذج التالية أذكرها بعد الإحصائية ، حيث كان عدد التراكيب المنحرفة ثمانية عشر تركيا من مجموع مائة وثلاثة وعشرين تركيا ، فكانت نسبة الصحيح ٨٣،٤ % ، بينما انحصرت نسبة المنحرف علي ١٤،٦ % ، ومن نماذج التراكيب المنحرفة التي صيبتها مخالفات :

- (طلع إلي القلعة لبيات عند السلطان ، وكان يبات بالقلعة ليلة الاثنين) وكانت صحته (طلع القلعة لبيات ... وكان يبيت)
- (أكل السماط مع السلطان) ، بدلا من (أكل من السماط) الأكثر دقة
- (لما طلّع عليّ جاري العادة ، وأكل مع السلطان ، وجلسوا يتحدثون ، فقال له السلطان) ، الفاء زائدة دون حاجة إليها
- (يا أمير كبير) جاء بصفة المنادي مردفة له دون تكرار لأداة النداء ، وذلك علي الطريقة التركية في النداء ، فهو يحاكي طريقة السلطان في الخطاب^(١)

(١) الأمير كبير : اسمًا لوظيفة فتك قسرك ، ويأتي بعدها أمير سلاح ثم وظفت لغيري / صيغ

- (فلما صلى العشاء مع السلطان أمر بعض الخاصكية بالقبض عليه) عبارة ملبسة لا يعرف منها من الذي أمر بالقبض علي من إلا يتبع بقية السياق ، خاصة في تلك الفترة المرتبكة التي لا يستبعد فيها أحد أن يقبض علي السلطان نفسه ويعين غيره مكانه .
- (فأقاموه من مجلس السلطان) استخدم أقامه من المجلس محل أنهضه .
- (يقام له هناك مواكب تفوق علي موكب السلطان) استخدم (تفوق) مقام (تفوق) أو جعل (تفوق) متعددة بحرف جر دون حاجة له .
- (عزم علي سائر الأمراء) وفيه استخدم الفعل بطريقة العوام وصحته أن يتعدي بنفسه إذا كانت دلالة (دعا الناس لوليمة) ، لأن (عزم علي) دلالة (نوي أو قصد أن يفعل شيئاً) .
- (أوعد العسكر بكسل جميل) استخدم أوعد بمعنى وعد ، والوعد يكون بالخبر ، والوعد يكون إنذار بالشر أو العقاب
- (فلما بلغ العادل ذلك اجلس استغم الفرصة ، وبادر بالقبض عليه) ، وكان قد قصد أنه لما بلغت العادل أخبار هذا المجلس اغتم الفرصة ، فجاء بكلمة اجلس مباشرة ، وجاء بالفعل (استغم) بوزن استعمل ، وصوابها (اغتم) بوزن (الفعل)
- (كان عفيفاً عن المنكرات) قاس الصفة المشبهة عفيفاً علي فعلها اللازم (عفا عن) وهذا السوء من القياس كان سائداً عند ابن إياس ، فأصاب في بعضها ، وأخطأ في الأخرى
- (كان قصره سبياً لنصرته) وصوابها (سبياً في نصرته) .
- (ما أبقى ممكناً في نصرته العادل) هو تعبير مربك قصد به (أن قصره لم يدخر وسعاً في نصرته العادل)
- (ومات وقد قارب الخمسين سنة من العمر ووكزه الشيب) وكان يكفي القول (قارب الخمسين) ، وجاء به (وكره الشيب) ملبسة ، فهل قصد بها أن الشيب غزا شعره فكانه وكزة أي ضرب رأسه (فهي صورة مجازية) ، أم أنه قصد (وخطه الشيب) فأخطأ التعبير !!
- (انفرت عنه قلوب الرعية) وصوابها (نفرت منه) لكنه استخدم (نفر عن) بدلالة (انصرف عن)
- (ولكن كان العادل باغياً علي قصره ، ووشت بينهما الأعادي بالكلام ، حتي وقع بينهما وجري ما جري من القتل) لكي يأتي بالطباق بين العادل وباغياً ، صنع تركيبة مضطربة من لكن مع كان ، وعطف جملة السبب علي جملة النتيجة ، والأفضل (لكن العادل كان باغياً علي قصره ، لأن الأعادي قد وشوا بالكلام ، وأوقعوا بينهما حتي قتل العادل قصره)

- وكان من التراكيب التي تكلفها ابن إياس في شعره الذي أورده في الفقرة المستشهد بها ، ولم تصل إلى حد الخطأ ، لكنها جاءت متكلفة :
- (كان قصره قصيرا عمره) ليجمع بين قصر وقصره في جناس
- (ثم ما سلم حتي ودّع) ليصنع مقابلة بين سلم ودّع
- (رام كيدا للمليك عادل فرماه كيده في محره) ليصنع جناسا ناقصا بين رام ورمي

الفصل الثاني

نموذج من الكتابات اللغوية الممثلة لنهاية القرن العاشر الهجري

كان (كتاب دفع الإصر عن لغة أهل مصر) ليوسف المغربي ت ١٠١٦هـ من أهم النماذج اللغوية الممثلة للغة نهاية القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر، والذي يدخل بنا في دائرة زمن الحكم العثماني، ووضع اللغة العربية في هذا الزمن، ورغم أن الكتاب يتناول المستوي اللهجي للغة أهل مصر، ففيه مقارنة جيدة بين هذا المستوي ومستوي الفصحى في عدد من المعاجم التي رجع إليها المؤلف، وقارن بين ألفاظ اللهجة المصرية التي سجلها، ولصحي العربية، بل ضم مقارنات مع التركية، والفارسية وغيرها، وفيما يلي نقدم للمؤلف والكتاب :

يوسف المغربي : (ت ١٠١٩هـ - ١٦١١م) بقلم من ترجوا له :

يمرغه الزركلي بقوله : هو يوسف بن زكريا المغربي نزيل مصر : أديب وشاعر نشأ وتأدب بمصر ، وما توفي ، أسهب (الخفاجي) في الثناء عليه ، وأورد نفا من شعره ، وفيه نكات بديعة ، ثم قال : وأعلم أن هذا كل شعر أكثر فيه من البديع ، قالوا : أول من أثلف الشعر المصري بهذا النمط مسلم بن الوليد ثم تبعه أبو تمام ، وأحسن هذه الصنعة التجنيس والتورية ، وهما في الشعر كالعزفان قليلة مفرح ، كثيرة قاتل ، ولذا لم نجد في أهل مصر من يعرف الشعر ولا ينظمه (كذا) ، ومنهم من غلط في ذلك ، فأكثر من اللغة الغريبة ، وتوهم أنه بذلك يصير بليها ، علي أن باب التورية لقله ابن نباتة والقيراطي ، ثم رميا المفتاح في تلك الناحية ، وهذا لا يعرفه إلا من له سليقة عربية ، انتهى ، وللمغربي ديوان شعر سماه (الذهب المصفي) ، ورسالة (رفع الإصر عن كلام أهل مصر - خ) في العامة المصرية ، وبغية الأريب وغنية الأديب - خ) و (تخميس لامية ابن الوردي) - خ) ، و (مذهب الحزن في الماء والحضرة والوجه الحسن - خ)^(١)

و في مقدمة مخطوطة كتاب (رفع الإصر عن كلام أهل مصر) التي نشرها وقدم لها د. عبد السلام أحمد عواد بموسكو ١٩٦٨ م يقول د. عبد السلام في مقدمته :

(من واجبي وأنا أقدم مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) للشيخ يوسف المغربي (وهي المخطوطة الفريدة في العالم ، وإحدى الفرائد الثمينة التي تذكّر بها مكتبة الكلية الشرقية بجامعة لينينجراد ، أن أعرف بمؤلفها ، وهو الذي ضنت المراجع بذكر شيء ذي قيمة عن حياته ، أو عن بيته ، وسأبدأ بذكر ما عرفته عن ترجماته . لعل أول من ذكر المغربي هو شهاب السدين أحمد الخفاجي (ت ١٠٦٩هـ - ١٦٥٩م) في كتابه : ربحانة الألبا ، وخبايا الزوايا ، وفيهما ذكر الخفاجي ليوسف المغربي ترجمة مطولة لكنها لا يوجد فيها إلا نثر منق، لا يستفاد منه إلا أن المغربي كان صديقا له ، وأنه يكبره قليلا ، وأنه كان أديبا شاعرا ، وله علي حد

تعبيره (مورد من الأدب المصفي) وديوان سماه (الذهب اليوسفي) ذكر غاذج منه، كما ذكر أيضاً صورة خطاب وجهه الشيخ يحيى الأصيلي إلى المغربي محمد بن يمين من الشعر له، ومادحا لسانه، وتضمنت ترجمة المغربي في خبايا الزوايا رسالة بعث بها المغربي للخفاجي في صورة سؤال أنبي، رد عليها الخفاجي، غير أن الخفاجي لم يحدد تاريخ وفاته - شأنه في كل من ترجم لهم (الشهاب الخفاجي / ربحانة الألبا وزهرة الحياة الدنيا / ص ٢٣٥-٢٣٨ / مطبعة بولاق ١٢٧٤هـ، وخبايا الزوايا / مخطوطة بمعهد الشعوب الآسيوية بليونجراد (B٤) ص ١٣٤) ثم كان حاجي خليفة (ت ١٠٦٧هـ - ١٦٥٧م) فأنبت للمغربي ما نقله عن المغربي محرفا فقال : (الذهب اليوسفي والمورد العذب الصفي) ديوان شعر ليوسف المغربي ابن الحربي المصري ذكره الشهاب (كشف الظنون / ج ٣ / ص ٣٣٧ / رقم ٥٨٣٤ / نشر فلوجل ليسك و لندن ١٨٣٥-١٨٥٨م).

وجاء الغسي (ت ١١١١هـ - ١٦٩٩م) فنقل ما أورده الخفاجي في كتابيه السابقين، ثم أضاف إلى ذلك ما علمه من خير أساتذته، وأرخ وفاته بالثامن عشر من ذي القعدة سنة ١٠١٩هـ، ولكنه وصفه بأنه نزيل مصر (خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادي عشر / ٤: ٥٠١-٥٠٤ / المطبعة الوهية / مصر ١٢٨٤هـ).

أما بروكلمان فإنه ذكر ما عرفه عن المغربي ومؤلفاته الموجودة في أوروبا وفي الاتحاد السوفيتي معتمدا على الكتب والفهارس المصنفة، وذكر تاريخ وفاته صحيحا بالتقويم العربي وهو ١٠١٩هـ، وغير صحيح بالتقويم الميلادي إذ هو عنده سنة ١٦٠٩م.

أما كراتشكوفسكي فإنه درس المغربي من خلال كتابه (دفع الإصر) هذا، وأشار إلى المراجع السابقة مقارنا إياها بما جاء في المخطوطة، فأضاف إلى ترجمته ما وجدته من خبره وآثاره التي في مخطوطته، ولعل أول من ألقي ضوءا ساطعا على المغربي كان كراتشكوفسكي في بحثه الذي نشره سنة ١٩٢٦م بعنوان (يوسف المغربي وقاموسه) الذي طبعه في بحث مستقل.

ولم يخرج الزركلي في الأعلام، والبغداد في هدية العارفين، وعمر كحالة في معجم المؤلفين في تراجمهم الموجزة عما سبق، كما أنهم جميعا لم يشرروا إلى بحث كراتشكوفسكي عند ذكر المراجع التي يرجع إليها للترجم له^(١).

يوسف المغربي في ترجمته لنفسه :

ولد يوسف أبو الحسن جمال الدين بن زكريا بن حرب المغربي المصري الأزهري في أواخر العقد السابع أو أول العقد الثامن من القرن العاشر الهجري، وهذا يوافق العقد السابع من القرن السادس عشر الميلادي تقريبا، وقد ذكر المغربي أنه استمع إلى الشيخ ابن الفيطي، ولكن ما ذكره يدل على أنه كان غلاما فوق العاشرة بقليل، وابن الفيطي (ت ٩٨١هـ -

(١) يوسف المغربي / دفع الإصر عن كلام أهل مصر / حققها وقدم لها د. عبد السلام أحمد عواد /

ص ٥ و ٦ / سلسلة آثار الأدباء للشرقية / دار النشر (العلم) / موسكو ١٩٦٨.

١٥٧٣م) ، كما فهم من ترجمة الخفاجي للمغربي أن المغربي كان أكبر منه سناً ، كما يفهم من رسالة المغربي له أن التفاوت بينهما ليس كبيراً ، والخفاجي ولد ٩٧٩ هـ - ١٠٧١ م ، وقد ولد المغربي بالقاهرة كما ذكر المغربي في مخطوطة (دفع الإصر) ومخطوطة (بغية الأريب وغنية الأديب) في قوله :

قاله الفقير المغربي نسبا الأزهري موطننا وطلباً

فهو يشير إلي أنه ينحدر من أصل مغربي ، وأنه أزهري التعليم .
أسأذته :

أسأذة قليلون هم الذي كان لهم عميق الأثر في حياته ، من هؤلاء من تلقى عنهم فقه المالكية كالشيخ محمد بن أحمد الغيطي الذي سبقت الإشارة إليه ، والشيخ سالم بن محمد عز الدين ابن النجا السنهاوري (ت ١٠١٥ هـ - ١٦٠٦ م) ، أما الشيخ محمد بن محمد بن عبد الرحمن البكري فهو من أعظم الأسأذة أثراً في حياة المغربي ، لقد كان فقيهاً أديباً ، صولياً شاعراً (ت ٩٩٤ هـ - ١٥٨٦ م) ، والبيت البكري من أقدم البيوت بمصر ، وينسب إلي أول خليفة للمسلمين (أبو بكر الصديق) ، وظل منذ إنشائه يتوارثه عالم عن عالم ، وعابد عن عابد ، ولقد لاق الشيخ محمد هذا كل من سبقه من أسأذته ، فلقد جعل من بيته مغفلاً للأدباء ، ومنسجدي للعلماء ، وملاذاً للفقراء ، ومنيع الفبيض للمصوفين ، وماوي للسامرين ، وكان الشيخ يشارك الجميع ، ويضفي عليهم من علمه وبره وخبره ، وفي هذا البيت وبفضل صاحبه تعرف المغربي علي شيخ مشهور هو نور الدين علي بن محمد العسيلي (ت ٩٩٤ هـ - ١٥٨٥ م) الذي وصفه الخفاجي بأنه قبله وفود الفضلاء ، كما تعرف علي صفيه وخليفته في العلم (الشيخ يحي بن محمد الأصلي) (ت ١٠١٠ هـ - ١٦٠١ م)

علي يد هذا الشيخ تعلمد المغربي وتخرج ، كذلك تعلمد المغربي لاثنتين من أبناء الشيخ البكري هما الشيخ زين الدين العابدي البكري (ت ١٠١٣ هـ - ١٦٠٤ م) ، والشيخ أبو المواهب البكري (ت ١٠٣٧ هـ - ١٦٢٨ م) ، ومن أسأذته أيضا الشيخ علي بن غانم المقدسي (ت ١٠٠٤ هـ - ١٥٩٦ م) ، وقد عرض عليه المغربي ما نظمه من (درة الفواص) للحريري ، فتأوله بالتعليق ، وعرض عليه كذلك مؤلفه المنظوم ، وهو (مذهبات الحزن في الماء والخضرة والوجه الحسن) فأنشده عليه كثيرا ، وأعطاه مكافأة مالية ، ومن أسأذته أيضا الشيخ محمد بن يحي الملقب بدر الدين القرافي الغروي الشاعر الأديب (ت ١٠٠٨ هـ - ١٦٠٠ م) . هؤلاء هم أبرز شيوخ المغربي ، وأبعدهم أثراً في تكوين شخصيته ، وهم يمثلون أسأذة الفقه المالكي واللغة والأدب والتصوف ، ومنهم من أضاف إلي ذلك مرح الحياة ومهجتها ، وهناك غيرهم ، ذكرهم المغربي اعترافاً بفضلهم ، ولبيت البكري ولأزهر الفضل فيما تحصل للمغربي من معرفة باللهجات العربية المختلفة ، وقد اتسعت دائرة ثقافة المغربي بالكتب التي كان يستسخها ، وتوالت ثقافته باللغات التي كان يعرفها ، فقد كان يجيد اللغة التركية ونرى ذلك من ارتجاله شعراً بها ، أما معرفته اللغة الفارسية فقد ذكرها أدلة كثيرة في كتابه (دفع الإصر) .

وقد وصف الخفاجي و الأصلي المغربي بحسن الحلقة والحلق. وربما كان هذا من الأسباب التي وطدت الصلة بينه وبين حكام مصر كالأمر بوس أمير البحرة، ومصطفى بن باني متولي القضاء في مصر، وعنوان جلي وغيرهم، كما كانت صلته جيدة بالبيت البكري، والبيت الوفاي، أما خلقه العلمي فكان سامياً؛ ذلك أنه كان ينسب كل شيء لصاحبه، ويعرف نفسه قدرها، في بعض المواطن يعترف بعدم قدرته، وفي أخرى يذكر تفوقه وسبقه (توفي بمصر يوم الأربعاء ١٨ من ذي القعدة سنة ١٠١٩هـ الموافق ٢ من فبراير سنة ١٦١١م) (١)

مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) :

بدأ المؤلف كتابتها في الثامن أو التاسع من شوال ١٠١٤هـ / فبراير ١٦٠٦م، وانتهى في منتصف جمادى الأولى ١٠١٥هـ سبتمبر ١٦٠٦م وبقيت عنده، وسجل فيها حادثة ١٠١٦هـ، انتقلت المخطوطة بعد ذلك إلى البيت البكري، حيث قام باختصارها محمد بن أبي السرور الصديقي الشافعي (ت ١٠٨٧هـ)، ثم وجدت المخطوطة بعد ذلك عند يوسف المسوي الشهير بابن الوكيل، الذي نسخ مختصر ابن أبي السرور، وانتقلت بعد ذلك إلى يد الشيخ محمد عباد طنطاوي المعلم الأول للغة العربية في روسيا، وبعد موته (١٢٧٨هـ/ ١٨٦١م) دخلت في حوزة الكلية الشرقية بجامعة بترسبورج - ليننجراد -، وفي ١٨٧٠م الضت (روزن) إليها وأرسل بشأنها لمستشرق (توربكه) الذي كان مهتما بدراسة اللهجات العربية، وقام توربكه بنسخ المخطوطة ولم يبق بعد ذلك ببحثها، ثم كان المجمعي (كراتشوفسكي) الذي كتب بحثه القيم عنها ونشر ١٩٢٦م، وأعيد نشره ١٩٥٥ في الجزء الأول من مجموعته المختارة، وكان د. عبد السلام عواد قد قدم بحثاً عن هذه المخطوطة ١٩٥٤م إلى المجلس العلمي بالكلية الشرقية بجامعة ليننجراد فأجازها عليه بدرجة الكانديدات في العلوم اللغوية.

كان المغربي قد جعل أولاً لكتابه عنوان (الفضل العام وقاموس العوام) وصار يكتبه كاملاً أو مختصراً على أول كل كراسة، ثم بدله بعنوان آخر هو (دفع الإصر عن لغات أهل مصر)، ثم جعله (دفع الإصر عن لغة أهل مصر)، وأخيراً جعل العنوان (دفع الإصر عن كلام أهل مصر)، وهناك عنوان آخر ذكره ابن أبي السرور هو (رفع الإصر عن كلام أهل مصر)، وعنه أخذ بروكلمان.

ذكر المؤلف سبب تأليفه الكتاب مرات متعددة بعبارة متشابهة، وذلك هو: دفع ما يوجه إلى العامة المصرية من نقد، وإثبات أن ما ينطقه أهل مصر صحيح عربية أو قريب من الصواب. وهناك سبب مباشر أشار إليه المؤلف وهو: (أن بعض المتشدين سمع من بعض الأصحاب ألفاظاً فصار يهزأ به - مع أنها تحمل الصواب، فأراد المغربي أن يدافع عن صديقه، مثلاً لبني وطنه، وأن يقطع ألسنة المتشدين الساخرين، فرجع إلى أقرب المعجمات إليه، وهو

(القاموس) للفروزي ، وأخذ بعد ذلك الدفاع الذي حل به راية الدعوة إلى الزود عن العامة المصرية لأنها عربية ، ولا يعدها عن أصلها إلا تحريف لا ينهب بعروبتها ، ولا يخرجها إلى دائرة السوقية والابتذال ^(١))

تعقيب:

رغم أن معطوبة (دفع الإصرار عن كلام أهل مصر) قد تم تأليفها في النصف الأول من العقد الثاني من القرن الحادي عشر الهجري (١٠١٥ هـ) إلا أن المؤلف نفسه من حيث تكوينه العلمي يعد نتاجا للقرن العاشر الهجري لأنه ولد وتكون خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العاشر الهجري ، وهي الفترة التي عاصر فيها نهاية حكم السلطان العثماني (سليمان القانوني) ، ثم فترة حكم ابنه (السلطان سليم شاه الثاني) من ٩٧٤ : ٩٨٢ هـ ، تلتها فترة حكم ابنه (مراد) من ٩٨٢ : ١٠٠٣ هـ ، وقد ضم جيله نخبة من العلماء والأدباء ، كان منهم من اللغويين : أبو بكر الشنواني (١٠١٩) ، وشهاب الدين الخفاجي الذي تعلم على عمه الشنواني السابق الذكر ، وهو صاحب أشهر الكتب (ربحانة الألبا ونزهة الحياة الدنيا) و (طراز المجالس) و (شفاء الغليل في ما في كلام العرب من الدخيل) و (شرح درة الفواص) ... الخ ، ومن مؤرخي و مترجي جيله : محمد بن عبد المعطي الإسحافلي النوفلي (١٠٣٢ هـ) ، شمس الدين بن أبي السرور البكري الصديقي (١٠٦٠ هـ) ومن أشهر كتبه (النحلة البهية في تملك آل عثمان الديار المصرية) و (الكواكب السائرة في أخبار مصر والقاهرة) ... الخ ، وإبراهيم بن أبي بكر الصالح العوفي (١٠٧١ هـ) ، وعبد القادر القيومي العوفي (١٠٧١ هـ) هـ ، ومن الفقهاء : علي بن محمد بن علي بن غانم المقدسي الحزرجي نور الدين في فقه الحنفية (١٠٠٤) ، وبرهان الدين اللقاني المالكي (١٠٤١ هـ) ، وعبد الله بن بهاء الدين الشنشوري الشافعي (٩٩٩ هـ) ، ومن أعلام العلوم المختلفة مرعي بن يوسف بن أبي بكر الكرمي زين الدين المقدسي المعروف بالشيخ مرعي (١٠٣٣ هـ) ومن أهم كتبه (قلند المرجان في النسخ والنسخ من القرآن)

كما كان من أدباء عصره زين الدين الحميدي (١٠٠٥ هـ) الذي كان طبيبا وأديبا في آن واحد له ديوان (الدر المنظم في مدح الحبيب الأعظم) ، ويشير جورجي زيدان إلى أن بعض السلاطين العثمانيين - وخاصة في الفترة المعاصرة للمغرب كان فيهم ميل للعلم والعلماء ، وكان أشهرهم (إسكندر باشا الشركسي تولى ٩٧٦ هـ) ، وبعده (حسين باشا تولى ٩٨٠ هـ) ، وكذلك (محمد باشا الصوفي) وبعدهم (جعفر باشا ، ويريم باشا) وكلهم كانوا يتفوقون على العلم والكتب مبالغ طائلة ، وبذلك ظلت آداب اللغة العربية حية ، وإن كانت قد انحصرت في كتب الفقه والدين ، أو جمع الأدب والشعر ، حتى أشعارهم جاء أكثرها

(١) المصدر السابق / ص ١٠ : ١٣

في مدح النبي ، وكان أكثر المؤلفات الفقهية شروحا وحواش ، وظل الأزهر في تلك الحقبة نور العلم ، وله فضل كبير في استيفاء أصول العلوم^(١).

وبعد أن ألغيت في المقدمة ليوسف المغربي وعصره ألفصا الآن ألفصا إلى عينة من كتابه (دفع الإصر عن كلام أهل مصر) بغرض الوقوف على لغته بوصفها نمطاً للغة أديب ولغوي يتسبب إلى نهاية القرن العاشر الهجري وبداية القرن الحادي عشر ، ولما يلي نورد هذا النص:

النص الثاني من مخطوطة (دفع الإصر عن كلام أهل مصر)

(فصل الشين) : يقولون كبيرة شارف ، وهو لغوي قال الشارف من السهام العتيق القديم ، ومن النوق المسنة الهرمة كالشارفة ، شرف ككرم مشروفاً جمه شوارف وشرف ككتب ورتفع وعبدول ، وفي الحديث أتتكلم الشرف الجون بضمين أي الفقه المظلمة ، ويروي بالقاف أي الفسق الطالعة انتهى . فإن قلت على هذه الرواية ما تكون معني الجون فالجواب أنها البيض أي الظاهرة لا تلبس ، فإن الجون يطلق على الأبيض والأسود . ويقولون لعلامة الشريف شطفة ، وليس لها في اللغة أصل ، وأما شطف التراب غسله فلغوية ، قال شطف ذهب وتباعد وغسل ، وهذه سوادية ونية شطوف بعيدة ، ورمية شاطفة زلت عن المقتل ، شطوف كحلزون بلدة بمصر . ويقولون فلان مشغوف ، وفي اللغة المشغوف الغنون ، وشغفها حيا مثل شغفها بالمهملة أي بلغ الحب شغاف قلبها وشغافه عند معلق نياطه وقرى بالوجهين .

ويقولون ليلي يشغف عليه ، ويقع كثيراً من النساء ، وهو صحيح ، قال المشغف بالفتح والكسر النحيف السي الخلق ، ومن به رعدة واختلاط غيرة وإشفاقاً علي حرمه . ويقولون في الشفه شفة فيكسرون الأول ويشددون فاءها ، والشفه بفتح وتخفيف جمعها شفاه مثل سنه إلا أن سنه تجمع علي سنين ملحقة بجمع المذكر السالم بخلاف شفاه ، ولم أنظرها في القاموس فأنظر لماذا .

ويقولون شقفقة ، والشوام يستعملونها بمعنى القطعة ، والذي في القاموس الشقف محرقة الحزف أو مكسرة فلم يبين المفرد ، وليس فيه معنى القطع.

ويقولون شقذف علي المودج ، قال الشقذف مركب معروف بالحجاز ، وأما الشقذناف فليس من كلامهم انتهى . وفي ذكرى أن في شرح البسملة نصراً علي أن زيادة اللفظ تدل علي زيادة المعني ، واستدل بالشقذناف وهو صغر بالنسبة إلي الشقذناف فليظن .

ويقولون عند السماع شتقم السماع فلو مشي معهم أحد في تشنيف السماع لما شتقوا السماع ، ومعني ذلك أن الشنف بالكسر وسكون النون والضم لحن هو القرط للأذن ، وشتف الجارية فتشتفت جعل لها شتفاً مثل قرطها القرط فطرطت ، فكان المسمع بحسن سماعه ألقى في السماع شتوفاً وجواهر فصح قوهم شتقم السماع بخلاف قوهم شنف الفتنجان مثلاً أي أملاه إذ لا مناسبة بين الامتلاء والتشنيف .

ويقال شاف النبي أي نظره ، والشوف لغوي قال في القاموس شفته شوفا جلوته ،
ودينار مشوف مجلو انتهى .

والشيف ككيس والشفان^(١) الطلبة التي تشاف لهم ، وتشوف تزين ، وإي الخبر
تطلع ، ونظر وأشرف .

ويقولون لدوا العين شيافة ، والذي في القاموس شياف ككتاب أدوية العين ونحوها ،
وشيف الدوا جعله شيافا انتهى . ولم يبين مفرده

ويقولون فلان أششاف من فلان أو مشتاف منه إذا كان خائفا وله نسبة ، قال أشاف
عليه أشرف ومنه خاف فإخاف من الشيء لا يقطع النظر عنه فهو شياف إليه .

فصل السادس: يقولون مثلا الفاتحة في صحايف فلان، وهي جمع صحيفة بمعنى الكتاب، وصحف
ككتب، قال في القاموس نادرة لأن فعلة لا تجمع على فعل فمعنى الفاتحة في صحايفه أي تبعت
في كتب حسنة، وقول القاموس نادر لا ينال به وجود الصحف في القرآن كثيرا فإنه شاذ قياسا
لا سمعا ، ويقولون مصحف تارة بفتح الميم وتارة بالضم أي جعلت فيه الصحف والتصحيف
الخطأ في الصحيفة ، والصحفي محرقة من يخطئ في قراءتها فانظر تخصيصه التصحيف ظاهرة إذا
أخطأ إنسان في كلمة قراءها من غير صحيفة لا يقال أنه صحفها علي هذا.

ويقولون فلان يصدف أي ينظر ، وصدفته ابن الأول ما صدفته ، والثاني قال في المختصر
صدفة وجهه ، وصدف عنه أعرض ، وبابه ضرب وجلس ، وتذكرت الدويبة المشهور

العاذل عن أي يحياك صـ

والجوهر مع در ثنايك صـ

والمسكر من لـ

قد صادفه السرور والبسط صـ

واعلم أن الصدف محرقة غشاء اللؤلؤ الدر الواحدة الصدفة جمعه أصداف ، وكل
شيء مرتفع من حائط ونحوه، والصدفان في قوله تعالى (حتى إذا ساء بين الصدفين) فهما
أربع لغات صدف كجبل وعنق وصدرد وعسد ، وهو منقطع الجبل أو ناحيته ، وقري بمن ،
قال في القاموس: والصدفان هنا جبلان متلازمان بيننا وبين بأجوج انتهى . ولم يقل وماجوج ،
وأما قوله والبسط صدف ، وقول الناس كانت صدفة يريدون أنها نادرة فلم يظهر هذا المعنى
في القاموس ولا من غيره مما في يدي الآن فانظر .

ويقولون علي حجارة تخرج من الجبر صرطان ، وما رأيت لها نسبة إلا ما في المختصر ،
قال الصرطان بالتحريك الرصاص ، وجنس من الثمر ، والصرطان ثقيل كالرصاص غاية ما فيه
أنهم حرفوا .

(١) لم يتضح ما إذا كان شيفان جمع شيف ، ولم يبرر سر ورود هذا الجمع

ويقولون صرّاف وصيربي وكلاهما صحيح ، قال الصيربي اختال في الأمور كالصيربي
وصرّاف الدراهم جمعه صارفة والهاء للنسبة ، وقد جاء في الشعر صياريف .

ويقولون فلان من صفّي مثلاً أي من حزبي ، والصف واحد الصفوف ، والمصف
الموضع الذي به الصفوف ، وفي الحديث : يؤكل ما دفّ لا ما صفّ أي ما حرك جناحيه من
الطير كالحمام لا ما صف كالسور .

ويقولون صفصاف مال وهو شجر الخلاف واحده ما ، والصفصف المسعوي من
الأرض ، قال تعالى (قاعا صفصفا) وكهدهد العصفور ، وصفصفته صوته ، وصفصف رعي
الصفصاف ، ولم يضبط الصفصاف بكسر الصاد أو فتحها ، وقد خطر لي هنا تثليث يا سايرا
بالصفصف لمن سباني صفصف وللأواني صف صف

علّ الحبيب يري

ويقولون نظيف صليف لم أعلم معني يناسبه فإن صليف كأمير عرض العنق ، وهما
صليغان ، إلا أن يستكلف بأن صفحة العنق دائماً نظيفة فكانه يشبه النظيف بها ، أو نقول
صليف تبع نظيف لا معني له مثل حسن بسن فإن قلت ما معني الصلف الذي يقع في الشعر
فالجواب أنه مجاوزة حد الظرف ، ومنه رجل صلف ككتف ، ويطلق الصلف علي عدم حظوة
المرأة عند زوجها فهي صلفة من صلايف وصليغات ، وأصلف ثقلت روحه وقل خيره ،
وتصلف ثقل وتكلف الصلف .

ويقولون عنده من صف كذا ليفتحون الصاد ، ولكن هي لغة فيه ، قال في
القاموس وصفته تصنيف جعله أصنافا ، والشجر نبت ورقه ، ومن هذا قول ابن قيس الرقيات
سقى حلوان ذي الكروم وما صف من تنه ومن عبه^(١).

التحليل :

يتضح مما سبق أن المغربي قد سار علي درب الفيروز ابادي في تصنيفه للقاموس المحيط
وفي ترتيبه طبقا لنظام القافية فجاء بالحرف الأخير بابا ، وبالحرف الأول فصلا ، مع مراعاة
الحرف الأوسط عند الترتيب ، ولذا جاءت المواد الواردة هنا مختومة بالفاء لأنها من (باب
الفاء) ومبدوءة بالشين لأنها تحتل فصل الشين ، أو مبدوءة بالصاد لأنها تحتل فصل الصاد مع
اختلاف الحرف الأوسط ، ومراعاة مجيئه في ترتيبه من الألفبائية ، وقد ذكر المغربي في مقدمة
هذا الكتاب أنه رتب علي حروف الهجاء ترتيب القاموس^(٢) ، وفي موضع آخر من المقدمة قال :
(وقصد الفقير يوسف المغربي - أدخله الله في شفاعته النبي العربي

(١) مخطوطة دفع الإصر / من لوحة ٢٦ إلي لوحة ٢٨ / ص ٦٨ : ٧٢

(٢) المصدر السابق / لوحة واحد / ص ١٨

- أن يترتب هذا الكتاب علي أبعج ترتيب يهذب ما يقع من عوام أهل مصر بأن يرجعه إلي الصواب وهذا هو التصريب مغترفا من القاموس والعياب ميتنا لما حكم بخطابه أنه صواب^(١) لكن المغربي كان يسمي الباب (حرف كذا) مباشرة دون ذكر كلمة باب ، ويسمي الفصل (فصل كذا) ، وقد مزج في النص بين ما نقله بنصه من القاموس ، وبين ما نقله من لغة العامة ، وربط بينها بتعليقاته الثرية أو الشعرية ، كما استعان بشواهد القاموس من القرآن والشعر ، وأورد معها شواهد الخاصة ، وقد حرص علي ضبط الكلمات علي طريقة المؤلفات اللغوية القديمة وذلك بضبط نطق الكلمات بقياسها علي كلمات مشهورة يوزنها وضبطها (كقوله بوزن فرح ، أو نصر... الخ) ، وما تعددت طرق نطقه ذكر أوجه لنطقه أيضا بالقياس إلي غيره من الكلمات المشهورة كقوله (فيه أربع لغات : صدف كجبل وعق ومرود وعسد) ، وأما ما خالف ذلك فقد ذكر موضع المخالفة وعلمه ، وذكر ما إذا كان لغة مغترفا بما بوصفها تعدد نطق أو كونه لهجة عامية مصر كقوله (ويقولون عنده من صنف كذا ليفتحون) . وبسبب الطبيعة الخاصة بهذا الكتاب فإن المرجع الوارد فيه بين الفصحى والعامة والعربية والتركية والفارسية أمر منطقي لأنه قصد قصدا إلي المقارنة بين العامة بما دخلها من لغات أخرى وبين الفصحى بغرض إثبات القدر المشترك بين الفصحى والعامة باعتباره القدر الأكبر ، وهو ما يريد إثباته من خلال هذا المؤلف .

لذا اتفقتنا إلي رصد مجموع مفردات المغربي التي استعملها في هذا النص وجدنا ما يلي:

أولا المفردات :

بلغت مفردات هذا النص عينة البحث دون التكرار والأدوات والحروف والنواصب للأشياء وسبع وأربعين مفردة كان من بينها مائتان وخمسون اسما ، وسبعة وثمانون فعلا ، فكانت نسبة الأسماء إلي مجموع المفردات ٧٣،٣% ، ونسبة الأفعال ٢٦،٧% . ولهما يلي تناول هذه المفردات بالتفصيل .

(١) الأسماء المفردة :

استخدم المغربي مائة وأربعة وستين اسما جامدا ضمت مائة وتسعة من أسماء الذوات ، وخمسة وخمسين مصدرا ، وبلغت المشتقات ستة وثمانين مشتقا ، وقد توزعت هذه الأسماء المفردة علي النحو التالي :

- أسماء الذوات :

ضمت أسماء الذوات المجالات الدلالية التالية :

الإنسان : وضم هذا المجال : (ألقاظ عامة علي الإنسان : إنسان - المرأة - رجل - فلان - الناس - نساء) - (ألقاظ خاصة بالعلاقات الإنسانية : زوج) - (ألقاظ خاصة بأعضاء جسم الإنسان : أذن - ثيابا - شعاف - شفاف - شفه - شفه - شفاة - صفحة العنق -

(١) المصدر السابق / لوحة ٢ / ص ٢٠

صليف - صليفان - عضد - معلق نياط القلب - العنق - العين - قلب - كصف - محيا -
نباط - وجهين - يد . - (أعلام الأشخاص : ابن قيس الرقيات) (أعلام أجناس وأسم :
شوام - مأجوج - يأجوج)

الحيوان : وضم هذا المجال : (ألفاظ خاصة بالطيور وأجزاء جسمها : حمام - جناحه -
صفصف - عصفور - همد - نسور) (ألفاظ خاصة بالثدييات : نوق) (ألفاظ خاصة
بالكائنات البحرية : حلزون - صدفة - غشاء - لؤلؤ) (ألفاظ خاصة بالحيشرات : صرد)
للنبات : وضم هذا المجال : (أنواعا من الشجر وأجزائه : تمر - تين - خلخاف - شجر -
صفصاف - عنب - كروم - ورق)

الطبيعة والأماكن والزمان : وضم هذا المجال : (أسماء الأرض و الجبال والوديان : أرض -
جبل - جبلان - صدفان - صفصاف - قاعا) - (أسماء الأحجار والمعادن وثروات
الطبيعة : جبر - حجارة - جوهر وجواهر - در - رصاص - صرطان) - (البلدان
والأماكن : بلدة - ناحية) - (أعلام البلدان والجبال والمواقع : حجاز - حلوان -
شظرف - مصر) - (ألفاظ خاصة بالزمان : سنة - سنين)

الجمادات : وضم هذا المجال : (أسماء الثياب وأدوات الزينة الخاصة بالإنسان : ثوب -
جواهر وجواهر - در - شفف - علامة - قرط) - (أسماء خاصة بالأموال : درهم -
دينار) - (أسماء خاصة بأدوات الطعام : أواني - خزف - فنجان) - (أسماء خاصة بالصحف
والحروف : الشين - الصاد - صحيفة - صحايف - صحف - القاف - قرآن - قاموس
- الميم - السنون) - (أسماء خاصة بوسائل المواصلات والركوب : شقندف - شقندف -
شقنداف - هودج) - (أسماء خاصة بالأسلحة : سهام) - (الأسماء الخاصة بالألوان : أبيض
- بيش - أسود - جون)

المعنويات : وضم هذا المجال : (أصل - أمور - جنس - حزب - خلق - خير - روح -
شرف - شعر - شيء - صف وأصناف - ظرف - فتن - نية)

المصادر :

جاءت المصادر على النحو التالي :

مصادر الثلاثي اللازم وضمت : (كلمات عامة : جد - حسن - حرمة - حظوة
- زيادة - سرور - صلف - صوت - نظر - وجود) - (كلمات مصطلحية في اللغة
والنحو : سكون - ضم - فتح - كسر - لحن - لغة)

مصادر الثلاثي التصدي إلي مفعول واحد : (كلمات عامة : بسط - جمع - حب -
غير - ذكر - شرح - شوف - صف - قراءة - قول - لفظ)

اسم المرة واسم الهيئة من الثلاثي وضمت : حسنات (جمع حسنة) رعدة - رمة
- شظفة - شظفة - ضمة وضمتين - قطعة - كلمة -)

مصادر غير الثلاثي اللازم وضمت : (كلمات عامة : حديث - اختلاط - إشفاق - امتلاء - كلام)

مصادر غير الثلاثي المتعدي لمفعول واحد وضمت : (كلمات عامة : جواب - تخصيص - تشييف - تصنيف) - (كلمات مصطلحية في اللغة والنحو والشعر : بسمة - تليث - تخفيف - سماع - تصحيف - قياس)
اسم المرة واسم الهيئة من غير الثلاثي : (رواية - مناسبة)
- المشتقات :

ورد في المشتقات المختلفة خمسة وثمانون لفظاً توزعت على النحو التالي:

الصفة المشبهة وضمت : (بوزن فاعل : أمير - بعيد - ثقیل - حبيب - شريف - صحيح - صغير - صفی - صلیف - طلیعة - عتيق - قديم - كبيرة - نجيف - نظيف) - (بوزن فعل بفتح العين وكسرها : حسن - صلف و صلفة و صلايف و صلفات - هرمة) - (بوزن فعل بفتح الفاء وبسكون العين : شاذ - عدول (جمع عدل) - بوزن فاعل : كس)
اسم الفاعل وضم : (من الثلاثي : ثاني - جارية - حائط - خائف - سائر - سالم - شارف و شارفة - شاطفة - طالمة - ظامرة - عاذل - فائحة - نادرة - واحد وواحدة) - (من غير الثلاثي : مجاوز - محال - مرتفع - مسوي - مسنة - مشغف - مظلمة - متلازمان)

صفة المبالة وضمت : (ركع - شطوف - خياف و خيافة - خيفان - صراف - صوري و صيارف)

اسم المفعول وضم : (من الثلاثي : مجلؤ - مجنون - مشروف - مشعوف - مشهور - مشوف - معروف) - (من غير الثلاثي : مثلث - محركة - مختصر - مذكر - مشتاف - مصحف - معني - مفرد - مكسرة - ملحق - مهملة)

اسم المكان وضم : (مركب - مسمع و مسمع - مصف - مقتل - منقطع - موضع)
أفعل تفضيل وضم : (أول)

الأسماء المنسوبة وضمت : (صحفي - لغوي - لغوية)

١) الأسماء في تراكيب مشهورة :

كانت أبرز التراكيب التي استعملها المغربي تراكيب تامة (مكونة من مبتدأ وخبر) وتراكيب ناقصة مكونة من (المضاف والمضاف إليه ، وتراكيب الصفة والموصوف ، وتراكيب المعطوف والمعطوف عليه ، وفيما يلي تناول نماذج هذين النوعين من التراكيب :

أولاً : تراكيب تامة (مبتدأ وخبر) :

وضمت :

١- تراكيب مكونة من (المبتدأ (اسم مفرد) + الخبر (اسم مفرد) مثل : (فلان مشعوف)

(المشوف للغوي)

٢- تراكيب مكونة من (المتبداً اسم مفرد) + الخبر (اسم مفرد) + متعلق بالخبر مثل :
 الشقذف مركب معروف (الشيفان الطليعة التي تشتاف لهم) (المصحف مثل الميم)
 (التصحيح الخطأ في الصحيفة) (الصدفان جيلان متلازمان) (الصف واحد الصفوف)
 (المصف الموضع الذي به الصفوف) (الصفصف المستوي من الأرض) (الظم لمن)
 ٣- تراكيب مكونة من (المتبداً اسم مفرد) + متعلقات كالإضافة والصفة وغيرها +
 الخبر (اسم مفرد) مثل : (الشارف من السهام العتيق ، ومن النوق المستة) (نية
 شطوف بعيدة)

٤- تراكيب مكونة من (المتبداً اسم مفرد) + الخبر (جملة فعلية) مثل : (الجون يطلق
 علي الأبيض والأسود) (ستا تجمع علي سنين) (الشوام يستعملونها بمعنى القطعة)
 فعيلة لا تجمع علي فعل (قلبي يشفشف عليه)
 ٥- تراكيب مكونة من (متبداً اسم مفرد) + متعلقات بالمتبداً + خبر (جملة فعلية) مثل :
 رمية شاطفة زلت عن المقتل (زيادة اللفظ تدل علي زيادة المعني) (الخايف من الشيء لا
 يقطع النظر عنه)

٦- تراكيب مكونة من (المتبداً اسم مفرد) + الخبر (جار ومجرور) : (الشنف بالكسر
 وسكون النون) (شيف ككيس) (شرف ككتب) (صحف ككتب) (صليف كأمر)
 وقد جاء هذا النمط عنده كثيرا في تشبيه نطق اسم غير مشهور بنطق اسم مشهور ، وهي
 طريقة الكتب القديمة في توضيح طريقة النطق

ثانيا: تراكيب ناقصة وضمت :

- المضاف والمضاف إليه :

وضم هذا النوع ثمانية عشر تركيبا جاءت علي النحو التالي :
 تراكيب خاصة بأجزاء الجسم والحواس مثل : (در الشايبا - حسن السماع و تشيف السامع)
 - شفاف القلب - شفاف القلب - معلق نياط القلب)
 تراكيب خاصة بالمصطلحات النحوية واللغوية مثل : (جمع المذكر السالم زيادة اللفظ - زيادة
 المعني - شرح البسطة - مثلث الميم)
 تراكيب خاصة بالطبيعة - مثل : (شجر الخلاف - منقطع الجبل)
 تراكيب مختلفة مثل (دواء العين - كتب حسناته - صراف الدراهم - علامة الشريف)
 - تراكيب الصفة والموصوف :

وضم هذا النوع تسعة تراكيب جاءت علي النحو التالي :
 - تراكيب خاصة بصفات في الإنسان مثل : (رجل صلف - نية شطوف)
 - تراكيب خاصة بصفات الأشياء مثل : (دينار مشوف - رمية شاطفة - الشرف الجون -
 الفتن المظلمة - قاعا صفصفا - مركب معروف)
 - تراكيب خاصة بالمصطلحات النحوية مثل : (المذكر السالم)

- تراكيب المعطوف والمعطوف عليه :

وضم هذا النوع تركيبين الأول معطوفا بالواو وهو (الأبيض والأسود) ، والثاني معطوفا بلا للإضراب وهو (قياسا لا سمعا)

- تركيب الإتياع :

وضم تركيبين هما (حسن بسن - نظيف صليف)

- تركيب المزج :

وجاء بالمزج بين كلمة عربية وكلمة فارسية في موضع واحد هو : (دو بيت) أي بيتين

٤-الأفعال :- المعالجة الدلالية :

ورد في القطعة تسعة وثمانون فعلا توزعت من حيث التصنيف الدلالي علي النحو التالي :

- أفعال الحركة : وضمت في الماضي (بلغ - تاعد - جعل - جلوته - جاء - حرك - أخطأ - دف - ذهب - رأي - رعي - زل - تزين - سي - ساوي - أشرف - شطف - شتف - تشتف - شاف - أشاف - تشف - تشوف - صدف - صدف عن - صادف - صف - صتف - تطلع - أعرض - غسل - قرأ وقرئ - تفرط - ألقى - نبت - نصرا علي - نظر)

وضمت في المضارع : (يؤكل - يمين - يجمع - يخطي - يخرج - يري - يروي - يستعمل - يشبه - يشغف - يشغف - يصدف - يضبط - يطلق علي - يظهر - يفتح - يقطع - ينظر - يلق) ، وورد في الأمر : (شتف - إملا - انظر)

- أفعال المعنويات لفظية وفكرية وجدانية : وورد منها في الماضي : (نقلت روحه - خطر لي - عاف - استدلل - تذكر - شرف - شغف - شغف - صح - أصلف - تصلف - تعالي - قال وقيل - قل - عمرة - كرم - تكلف - تعلق - انتهى)

وضمت في المضارع : (تبت - تجمع علي - عدل - يريد - أعلم - يقول - يتكلف - تتكلم - ينال)

وورد في الأمر : (اعلم) و (صف)

- علي المستوى الصرفي :

- الزمن : انقسمت مجموعة الأفعال إلي ستة وخمسين فعلا ماضيا ، وثمانية وعشرين فعلا مضارعا ، وحصة أفعال فقط في صيغة الأمر فكانت نسبة الماضي ٦٢،٩% ، ونسبة المضارع ٣٩،٣% ، والخصر الأمر علي نسبة ٥،٨% .

- اللازم والمتعدي : استخدم المغربي في هذه العينة سبعة وأربعين فعلا لازما ، واثنين وأربعين فعلا متعديا ، فكانت نسبة اللازم ٥٢،٨% ، ونسبة المتعدي ٤٧،٢% .

- المزيد والمجرد : ورد في العينة أيضا ستة وأربعون فعلا مجردا ، وثلاثة وأربعون فعلا مزيدا بين مزيد بحرف أو حرفين أو ثلاثة فكانت نسبة المجرد ٥٢،٧% ، ونسبة المزيد ٤٧،٣% ،

- وقد مال المغربي نسبيا إلى المزيد بحرفين أو ثلاثة أحرف فجاء منه أربعة وعشرون فعلا بنسبة ٥٧% ، وكان المزيد بحرف بنسبة ٤٣% .
- الصحيح والمعتل : ورد في العينة ستة وعشرون فعلا معتلا ، وثلاثة وستون فعلا صحيحا ، فكانت نسبة الصحيح هي الأكبر وتقتل ٧٧,٨% بينما كانت نسبة المعتل ٢٢,٢% .
- المبني للمعلوم والمبني للمجهول : وجاء المبني للمجهول ممثلا في خمسة أفعال اثنان منها في الماضي وثلاثة في المضارع وكانت نسبتها جميعا ٥,٦% .
- وفيما يلي تناول الأفعال بالمعالجة الصرفية التفصيلية :

أولا : الماضي :

الثلاثي :

وقد انقسم إلى :

- ماضي الثلاثي الصحيح السالم اللازم : (نقلت - خطر لي - ذهب - شرف - صدق - كرم - نبت)
- ماضي الثلاثي الصحيح المضعف اللازم : (دف - زل - صح - قل - نص)
- ماضي الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
- ماضي الثلاثي المعتل اللازم : (جاء - خاف)
- ماضي الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد والمتعدي لمفعولين : (بلغ - جعل - شطف - شغف - شغف - صدقه - غسل - نظف)
- ماضي الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد : (صف)
- ماضي الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد : المبني للمعلوم (قرأ) والمبني للمجهول (قرئ)
- ماضي الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد : (جلوته - رعي - سباني - شاف وشفت - المبني للمعلوم قال وقلت والمبني للمجهول قيل)

غير الثلاثي :

وقد انقسم إلى :

- ماضي غير الثلاثي الصحيح السالم اللازم : (تباعد - أشرف - أصلف - أعرض)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح المضعف اللازم : (استدل - تشنّف - حصف - تصلف - تطلع - تفرط - تكلف)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (أخطأ)
- ماضي غير الثلاثي المعتل اللازم : (تزيّن - ساوي - تشوّف - تعالي - انتهى)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول أو اثنين أو ثلاثة : (صاف - أعلم)
- ماضي غير الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد : (حرّقوا - حرّك - تذكّر - شتف - صتف - تملّق)

- ماضي غير الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
- ماضي غير الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد : (أشاف — شَفَ - ألقى — أملاه)

ثانياً : المضارع :

الثلاثي :

- مضارع الثلاثي الصحيح السالم اللازم: (تخرج — يصدف عن — يطلق علي — يظهر)
- مضارع الثلاثي الصحيح المضعف اللازم: (تدل)
- مضارع الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (لا يوجد)
- مضارع الثلاثي المعتل اللازم: (يبين — يقع)
- مضارع الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول واحد: (تثب — تجمع — يضبط — يفتح — يقطع — ينظر)
- مضارع الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
- مضارع الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (المبني للمجهول يؤكل)
- مضارع الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد : (يروي — يقول — المبني للمجهول يقال)
- مضارع الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر (أعلم)
- مضارع الثلاثي المعتل المتعدي لمفعولين أصلهما المبتدأ والخبر : (يري)

غير الثلاثي :

- مضارع غير الثلاثي الصحيح السالم اللازم: (تلبس)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المضعف اللازم: (يششف — يتكلف — تتكلم)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المهموز اللازم : (يخطي)
- مضارع غير الثلاثي المعتل اللازم: (تشاف ويشاف إليه)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح السالم المتعدي لمفعول أو اثنين أو ثلاثة: (يستعمل — يناسب)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المضعف المتعدي لمفعول واحد: (يشبه)
- مضارع غير الثلاثي الصحيح المهموز المتعدي لمفعول واحد: (لا يوجد)
- مضارع غير الثلاثي المعتل المتعدي لمفعول واحد: (يرويون — ينافيه)

ثالثاً : الأمر :

- أمر الثلاثي المتعدي الصحيح السالم : (أعلم — انظر)
- كما ورد الفعل المضارع الثلاثي المتعدي الصحيح السالم (ينظر) وقد دخلت عليه لام الطلب فدللت الصيغة (لينظر) علي الأمر
- أمر الثلاثي المتعدي المعتل : (صف الأمر من وصف)
- أمر غير الثلاثي الصحيح المضعف : (شَف)
- أمر غير الثلاثي الصحيح المهموز : (أمأ)

وأبها : التراكيب الفعلية : وضمت عدا المكرر سبعة وثلاثين تركيبا كان منها :

(١) تراكيب اللازم + الفاعل ضمير مستر جوازا + حرف جر :

- (جاء في الشعر — تجمع علي — خطر لي — يخطئ لي — استدل به — زلت عن —
ساوي بين — اشتاف منه (خاف منه ومنه عاف) — شاف عليه (أخرف عليه) —
يشفشف عليه — اشتاف له و تشوف إلي الخير (تطلع إليه) — صدف عن — يطلق علي —
قريه به — يقع في — يقع من — نصوا علي)

(٢) تراكيب من الفعل اللازم + الفاعل ضمير مستر جوازا + الظرف :

وضمت : (مشي معهم)

(٣) تراكيب من الفعل اللازم + الفاعل ضمير مستر جوازا + فعل لازم آخر مفسر + الفاعل

ضمير مستر :

وضمت : (شرف ككرم) ، (شطف ذهب وتباعد) ، وقد اعتاد مؤلفو كتب اللغة علي استخدام الكاف في تشبيه نطق فعل أو اسم بنطق فعل أو اسم آخر أكثر شهرة منه ، وهو من المواضع النادرة التي تدخل فيها الكاف علي الفعل كما تدخل علي الاسم ، ولي هذا تأويل^(١)

(٤) تراكيب من الفعل اللازم + الفاعل اسم ظاهر (معرب أو مبني) :

وضمت : (ثقلت روحه) (أخطأ إنسان في قرأته)^(٢) (صح قولهم) (صنف الشجر نبات ورقه) (لم يظهر هذا المعني) (قل غيره) (أتكلّم الشرف الجنون)

(٥) تراكيب من الفعل متعدي لمفعول واحد + الفاعل اسم أو ضمير بارز + مفعول اسم أو ضمير بارز : وضمت : (بلغ الحب شغاف قلبها) (تذكرت الدويت المشهور) يستعملونها بمعنى القطمة (شفته شوقا جلوته) (شنفتم المسامع) (ما شنفوا المسامع) صادفه السرور والبسط صدف (يفتحون الصاد) (يكسرون الأول ويشددون الثاني) (لا ينال به وجود الصحف في القرآن)

(٦) تراكيب من الفعل متعدي لمفعول واحد + الفاعل ضمير مستر + مفعول اسم أو ضمير

بارز وضمت : (لم يبين المفرد) (ألقى في السامع شوقا وجواهر) (يشبه النظيف ما) (شطف الثوب غسله) (شنف الفجنان أي املاه) (شاف النبي أي نظره) (شيف الدرا جملة

(١) ذكر ابن هشام (أن لكاف المفردة - جارة وغيرها ، والجاره حرف ولسم ، الحرف له خمسة

معان ، أما لكاف الاسمية الجارة مرافقة لمتل) مفتي اللبيب / تحقيق محي الدين عبد الحميد /

ج ١ / ص ١٧٦ : ١٨٠ / مكتبة صبيح / القاهرة دت - لكاف التي دخلت علي الفعل هنا

سواء لكالت حرفا أو سما جارا فقد دخلت علي اسم محذوف مقتر بعول فيصبح التقدير (قاله

شرف كقولك كرم)

(٢) هكذا وردت في المخطوطة ، وصوبها (قرأتها)

- شياها) (صحتها) (صلفه وجده) (صصف رعي الصفصاف) (يناسبه) (لا يقطع النظر عنه) (لم أنظرها) (أنظر تخصيصه الصحيف ظاهرة) (تكلف الصلف)
- ٧) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + الفاعل ضمير بارز أو مستتر + مفعول به بارز + مفعول مطلق : وضمت : (حقته شولا) (صتفه تصنيفا)
- ٨) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل ضمير مستتر + مفعول بارز + تمييز : وضمت : (شغفها حبا) (شغفها حبا)
- ٩) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل ضمير مستتر + مفعول محذوف مقدر وضمت : (تشتقت ليست شغفا) — صف (الأمر من وصف) — تصلف — تفرطت (لست قرطا) — تعلق
- ١٠) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد وهو مبني للمجهول + نائب فاعل بارز متعرب أو مبني : وضمت : (يؤكل ما داف لا ما صف) (لم يضبط الصفصاف بكسر الصاد أو فصحا) (يطلق الصلف علي عدم حظوة المرأة عند زوجها)
- ١١) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد وهو مبني للمجهول + نائب فاعل ضمير مستتر + متعلق : وضمت : (يروي بالقاف) (قري بالوجهين) (قري بمن)
- ١٢) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل بارز + جملة في محل نصب المفعول : وضمت : (يقولون كبيرة شارف) (قلت علي هذه الرواية ما يكون معنى الجون) (يقولون فلان مشعوف) (يريدون ألما نادرة) وقد ورد الفعل يقولون ستة عشر مرة في مواضع أخرى.
- ١٣) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد + فاعل ضمير مستتر + جملة في محل نصب المفعول : وضمت : (قال الشارف من السهام العتيق) (قال شطف ذهب وتبادل وغسل) : (نقول صليف تبع لنظيف) (وقد ورد الفعل قال اثني عشرة مرة ، وكان الضمير فيها جميعا يعود علي مؤلف القاموس المحيط الذي نقل عنه
- ١٤) تراكب من الفعل المتعدي لمفعول واحد وهو مبني للمجهول + جملة في محل رفع نائب فاعل : وضمت : (لا يقال أنه صحتها)
- ١٥) تراكب من الفعل المتعدي لمفعولين + فاعل مستتر + جملة مكونة من مبتدأ وخبر تقوم مقام المفعولين : وضمت : (جعل لها شغفا) (جعلها شياها) (جعلت له الصفح) (جعلها أصناف) (اعلم أن الصدف محركة غشا اللولو الدر الواحدة الصدف) (لم أعلم معنى يناسبه)
- ١٦) تراكب من الفعل المتعدي لمفعولين + فاعل مستتر + مفعولين ليس أصلهما المتبدا والخبر : وضمت : (شغفا الشنف) (أي ألبسها شغفا ، و(قرطها القرط) (أي ألبسها قرطا

التعليق :

السذي يقضي طريقة المغربي في الكتابة يجد أنه قد تمكن من لغته بشكل جيد ، وجاء اعتماده الأساسي على القاموس المحيط للفيروزابادي عاصما له من الأخطاء ، وإن كان قد جار على النصب الأكبر من مخطوطه ، فهو في مقارنة للغة عامة مصر بلغة القاموس باعتبارها نمطة لفصحي العربية قد أورد عبارات طويلة من القاموس ، وتحملت كلمات القاموس كل عباراته ، فلم تخلص لغته من لغة القاموس إلا فيما يخص وصفه للكلمات العامة التي يسوقها للدراسة ، وشعره الخاص الذي تحفل كل كتاباته ، كما أنه اعتمد على الشواهد من الشعر والقرآن الكريم والحديث الشريف ، وقد كانت كل كتابات القرن العاشر يغلب عليها النقول عن السابقين وكثرة الشواهد ، مما جعل مسألة الفصل بين لغة المؤلف ولغة المنقول عنهم من الأمور الصعبة ، وقد صادفني هذا في قراءة السوطي في جل كتبه ، وفي قراءة العاطلي في كتابه الكشكول ، وفي قراءة غيرهم من مؤلفي هذا القرن ، وقد توسعت في كتابة المغربي بعض الخصوصية المتمثلة في تناوله للغة عامة مصر بالمقارنة ، وبناء على هذا نستطيع أن نحصر ملاحظتنا على لغة المغربي فيما يلي :

أولا : علي المستوي الصوتي والصرفي :

- استخدم المغربي في النص عينة البحث ثلاثمائة وتسعة وأربعين مفردة ، كان منها مائتان وخمسون اسما بنسبة ٧١,٦ ٪ ، وتسعة وثمانون فعلا بنسبة ٢٨,٤ ٪ ، وقد جاءت الأسماء ممثلة لغالبية المجالات الدلالية الخاصة بالإنسان والحيوان والنبات والطبيعة والجمادات الزمان والمكان والمعنويات ، فكان منها مائة وأربعة وستون من أسماء الجوامد تضم مائة وتسعة اسم ذات وخمسة وخمسين مصدرا (من مصادر الثلاثي والرباعي والخماسي والسداسي) فكانت نسبة الجوامد إلي مجموع الأسماء ٦٥,٥ ٪ ، وكان منها ثمانية وستون من المشتقات المختلفة (الصفة المشبهة - اسم الفاعل - اسم المفعول - صيغة المبالغة - اسم المكان - أفعال التفضيل) ، وكانت بنسبة ٣٤,٥ ٪

أما الأفعال فقد بلغت تسعة وثمانين فعلا كان من بينها واحد وستون فعلا من أفعال الحركة ، وثمانية وعشرون فعلا من أفعال المعنويات ، ومن حيث الزمن كانت النسبة الأكبر للماضي الذي بلغ ستة وخمسين فعلا بنسبة ٦٢,٩ ٪ ، بينما كان المضارع ثمانية وعشرين فعلا بنسبة ٣١,٤ ٪ ، وكان الأمر خمسة أفعال فقط بنسبة ٥,٧ ٪ ، وقد تقاربت النسب بين اللازم ٥٢,٨ ٪ والمتعدي ٤٧,٢ ٪ ، وبين المجرد ٥٢,٧ ٪ والمزيد ٤٧,٣ ٪ ، بينما تفاوتت نسب الصحيح والمحل ؛ فكان الصحيح ثلاثة وستين فعلا بنسبة ٧٧,٨ ٪ والمحل ستة وعشرين فعلا فقط بنسبة ٢٢,٢ ٪ ، كما غلبت نسبة المبني للمعلوم الذي بلغ أربعة وسبعين فعلا بنسبة ٩٥,٤ ٪ بينما القصر المبني للمعلوم على خمسة أفعال فقط بنسبة ٤,٦ ٪

- وهو يتبع منهج الفيروزابادي في البدء بالأسماء ، ثم الانتقال إلي الأفعال ، عدا بعض المواضع التي تحكم طبيعتها البدء بالفعل ، و يخلط المغربي أحيانا بين الاثنين فيتناول الاسم ثم الفعل

ثم يعود مرة أخرى إلي الاسم ، وهناك مواد لا يأتي فيها بالأفعال ، وقد غلبت المادة الاسمية بشكل عام علي مجموع مفرداته كما رأينا في الإحصائية السابقة ، وجاءت أغلب الأفعال التي استخدمها في كلمات الربط أكثر مما جاء في المواد المعجمية التي يعالجها ، ومن الأفعال القليلة التي عالجها هنا في فصلي الشين والصاد باب الفاء (شرف - خطف - شعف - شغف - شغشغ - شنف - شاف - صحف - صدف - صف - صفف - صلف - صنف) فكان مجموعها ثلاثة عشر فعلا أي أنها لم تتجاوز نسبة ١٤,٦% من تسعة وعشرين فعلا مجموع الأفعال الواردة في النص ، ولم تتجاوز نسبة ٣,٧% من ثلاثمائة وثمان وأربعين مفردة مجموع مفردات هذا النص ، وقد راح المغربي بين الإتيان بمشتقات كل فعل أو مصدره بعده ، وبين ذكر الأفعال دون مشتقاتها ، أو ذكر المشتقات دون أفعالها ، كما جاء بالفصل في حالة المزيد أحيانا دون ذكر لجذره ، وجاء بالفعل المشتق من الاسم الجامد مثل (شتف من الشنف أي القوط) ، وقد حرص علي توضيح فرق النطق بين الاسم والفعل غالبا كما في (صدف الفعل وصدف جمع صدفة) ، لكن الفرق لم يوضح في بعض الحالات نتيجة اشتراك الفعل والاسم في صيغة نطقية واحدة مثل (صف الفعل وصف الاسم) ، وقد كان المغربي مغرما بجمع الأسماء والأفعال المتشابهة ليصنع منها أشعاره المملوءة بالجناس والتورية المتكلفة شأن ما شاع في عصره ، وكان خير مثال علي ذلك قوله :

يا سايرا بالصفصف لمن سباني صف صف وللأواني صف صف

- وقد وردت كل مفردات المغربي المهموزة سواء أكانت أسماء أم أفعالا دون همز وذلك لأنه يتبع مذهب من يخفف الهمزة ، وعامة أهل مصر أيضا ممن يخففون الهمزة ، وقد ظهر تخفيف الهمزة في الكلمات المهموزة التالية : (فالخايف من الشيء لا يقطع النظر عنه) وقوله (لا مناسبة بين الامتلا والتشنيف) وقوله (فمعني الفاتحة في صحايفه أي تثبت في كتب حسنته وقوله (إذا أعطنا إنسان في كلمة قراها من غير صحيفة لا يقال أنه صحفها) .

- وردت بعض المفردات واضحة النطق لأن المغربي قد نص علي طريقة نطقها الفصح أو المطابق للفصح إما بقياسها إلي صيغة مشهورة كقوله (فيها أربع لغات صدف كجبل وعق وصرود وعقد) ، أو بذكر علامات البناء وتكملة ما ينقص المستوي العامي عن المستوي الفصح كما في قوله (ويقولون مصحف تارة بفتح الميم وتارة بضمها ولكن هو مثلث المهم) أو يوضح علامة التضعيف الشدة كما في قوله (تشتفت) (وقرطها) ، وأحيانا يوسم علامات البناء علي الكلمات ثم يصفها كما في قوله (ويقولون في الشفة شفة فيكسرون الأول ويشددون ، وإنما هي الشفة بالفتح والتخفيف جمعها شفاه) ، وكان أحيانا يصف علامات البناء التي تعد لنا وانحرافا عن الصحيح كقوله (معني ذلك أن الشنف بالكسر وسكون النون والضم لمن هو القوط للأذن) وبذلك يكون قد ترك للقارئ أن يتصور أن السوجه الثالث وهو الفتح هو الصواب ، لكنه في مواضع أخرى لم يوضح طريقة النطق الصحيح . إما لأنه ذكر أحد الوجهين المقارن بينهما دون ذكر الوجه الآخر ، وإما لأن

العجالة جاءت غامضة أو ناقصة ، وذلك لاستطراده في النقل عن المحيط في معظم الأحيان دون التسبب إلي أنه يقارن بين مستويين لغويين ، ولولا قوله (يقولون) - وكان يقصد بها عامة المصريين - ، وقوله (قال) - وكان يقصد بها الفيروزيابادي في القاموس المحيط - ، وقوله (هو لغوي) أو (ليس له في اللغة أصل) ما تبين لنا الفرق بين القولين ، وما استبان لنا ما كان متمشيا مع النطق الفصح ، وما كان مخالفا له ، ولا تعرفنا علي موضع المخالفة وسببه ، و لذلك فقد شاب كثير من عباراته الغموض ففني قوله (يقولون لعلامة الشريف شطفة ، وليس لها في اللغة أصل وأما شطف الثوب فللغوية) لم يتضح نطق كل من شطفة (الاسم) وشطف (الفعل) ، وفي قوله (ويقولون شقندف علي المودج ، قال الشقندف مركب معروف بالحجاز ، وأما الشقنداف فليس من كلامهم انتهى) فلم يوضح طريقة نطق كلمة شقندف ، أو كلمة شقنداف لا في نطق العامة ولا في نطق الفيروزيابادي ، ولم يتحدث عن أصل الكلمتين ، وأكدني بقول إن الشقندف مركب معروف بالحجاز ، وقد وفر في تصوره أن نطقها مشهور عند جميع الناس وليست في حاجة إلي توضيح ، غير مراعاة في ذلك إمكانات الأجيال التالية في تصور نطق تلك الكلمات . وفي قوله (شطنوف كحلزون بلدة بمصر) فاس نطق العامة لشطنوف علي نطقهم لحزون ، ولم يوضح مدي انحراف هذا النطق أو ذاك عن الفصح .

ومما سبق يتضح التركيز علي وصف طريقة نطق الكلمات علي المستويين الفصح والنهجي بغرض إثبات واحد من عدة أمور :

- الانحراف الصوتي في النطق علي مستوي عامة مصر أو الشام فقط ، وجاء طفيفا ومتمثلا في انحراف صوت واحد من بين حروف الكلمة ، وغلب أن يكون هذا الانحراف في علامات البناء الصرفي أي حركة فاء الكلمة أو عين الكلمة ، وقد يجمع الاثنان في أحوال قليلة ، وقد عبر عن ذلك بالوصف الواضح للنطق كما في قوله (يقولون في الشفه شفة فيكسرون الأول ويشددون) و (الشنف بالكسر وسكون النون والضم لن) أو يذكر الانحراف بشكل مجمل دون توضيح كما في قوله : (والصرفان بالتحريك ... ثقيل كالرصاص غاية ما فيه أنهم حرفوا)

- تعدد طرق نطق الصوت الواحد ، وتشترك فيه مستويات اللغة جميعها ، ويقره اللغويون ويغلب عليه أن يكون في فاء الكلمة أو عينها ، أو في الاثنان معا ، وقد عبر عنه بقوله : (الصدفان في قوله تعالي " حتى إذا ساء بين الصدفين " فهما أربع لغات صدف كجبل وعسق وصرد وعضد) و (يقولون عنده من صنف كذا ليفتحون الصناد ، ولكن هي لغة فيه) وهو ينوه أيضا بتعدد النطق الذي يحدث في نطق السواقي ، ومن ذلك قوله : (يقولون مصحف تارة بفتح الميم وتارة بضمها ولكن هو مثلث الميم قال المصحف مثلث الميم من أصحف بالضم أي جمعت فيه الصحف) و (يقولون قلبي يشفش عليه ... وهو صحيح ، قال والمشفش بالفتح والكسر النحيف السوء الخلق ومن به رعدة واختلاط)

- التماثل الصوتي في النطق بين العامي والفصح ، وجاء أكثر شيوعاً ودلّ على ذلك بذكره لوجه واحد من أوجه النطق الذي يتعامل به الجميع دون تعليق منه أو وصف لطريقة النطق اعتماداً منه على درجة شيوع اللفظ في الألسنة من ذلك قوله : (شطف ذهب وتباعد) و (الشقوف مركب معروف بالحجاز) و (يقولون فلان يصدف أي ينظر) و (يطلق الصلف على عدم حظوة المرأة عند زوجها) ... الخ
- الإبدال المشترك بين الفصحى والعامية ومثل له بقوله : (شغفها حبا مثل شغفها بالمهملة أي بلغ الحب شغاف قلبها وشغافه)
- الصيغ الصرفية المشتركة بشكل كلي أو جزئي بين الفصحى والعامية في بنائها ومعناها المعجمي ، وكانت الأكثر شيوعاً وعبر عنها في قوله : (ويقولون كبيرة شارف وهو لغوي قال الشارف من السهام العتيق القديم ، ومن النوق المسنة الهرمة ... جمعه شوارف) و (أما شطف السرب غسله فللغوية) و (ويقولون شاف النبي أي نظره والشوف لغوي قال في القاموس شفته شوفاً) و (ويقولون الفاتحة في صحايف فلان ، وهي جمع صحيفة بمعنى الكتاب ، وصحف ككتب قال في القاموس نادرة لأن لفظة لا تجمع على فعل ... وقول القاموس نادرة لا ينافيه وجود الصحف في القرآن كثيراً ، فإنه شاذ قياساً لا سمياً) ، كما أشار إلي ما تعددت صورته الصرفية وكلها صحيحة كما في قوله (ويقولون صراف وصوري وكلاهما صحيح)
- الصيغ الصرفية المشتركة كلياً أو جزئياً بين الفصحى والعامية من حيث البناء ، المختلفة من حيث المعنى ، وقد أشار إلي بعضها في الأمثلة التالية : (ويقولون لعلامة الشريف شطفة وليس لها في اللغة أصل) و (ويقولون شقفة ، والشوام يستعملونها بمعنى القطعة ، والذي في القاموس الشقف محرّكة الخرف أو مكسرة ، فلم يبين المفرد ، وليس فيه معنى القطع) و (شنفتم المسامع بخلاف قولهم شنف الفنجان مثلاً أي املاه إذ لا مناسبة بين الامتلاء والتشنيف) و (وقول الناس كانت صدفة يريدون أنها نادرة فلم يظهر هذا المعنى من القاموس ولا من غيره مما في يدي الآن) و (ويقولون علي حجارة تخرج من الجير صرافان ، وما رأيت لها نسبة إلا ما في المختصر قال الصرافان بالتحريك الرصاص وجنس من العمر ، والصرافان ثقل كالرصاص) و (ويقولون نظيف صليف لم أعلم معنى يناسبه ، فإن صليف كأمير عرض العنق ، وهما صليفان ، إلا أن يتكلف بأن صفحة العنق دائماً نظيفة فكانه يشبه النظيف بها ، أو نقول صليف تبع لنظيف لا معنى لها مثل حسن بسن) .
- الصيغ المختلفة في البناء جزئياً أو كلياً والمشاركة في المعنى بين الفصحى والعامية ، وقد أشار إلي أن هذا الاختلاف قد يكون لأن أحد المستويين ذكر صيغة المفرد ، وذكر المستوي الثاني صيغة الجمع ومثل لها بقوله : (ويقولون لدواء العين شيافة ، والذي في القاموس شيايف ككتاب أدوية العين ونحوها ، وشيّف الدواء جعله شيافاً ، ولم يبين المفرد)

- الصيغ الواردة في أحد المستويين دون ذكر لمقابلها في المستوي الآخر ، وقد ظهر ذلك عنده في الكثير من المواضع من ذلك قوله في المستوي الفصح فقط : (قال في القاموس شفته شوفوا جلوته ، ودينار في الفصحى) ويقولون صفاف وهو شجر الخلاف واحده ماء مشوف مجلو انتهى) (و قال في القاموس والصدفان هنا جبلان متلازمان بينا وبين يأجوج انتهى) (و قال في القاموس صنف الشجر نبت ورقه) ، وبما جاء في المستوي العامي فقط وله تسمية أخرى)

ثانياً علي مستوي التراكيب (التراكيب الناقصة ، والتراكيب التامة) :

أ) التراكيب الناقصة: غلبت عليها لديه تراكيب الإضافة، تلتها تراكيب الصفة والموصوف، ثم جاءت أقلها تراكيب العطف وتراكيب الإتياع وتراكيب المميز والمميز، وقد برزت التراكيب الخاصة باللغة والنحو والصرف والمعاجم من بين تراكيبه ، ووردت بشكل مصطلحي أحيانا كما في : (جمع المذكر السالم) و (شرح البسلة) و (زيادة اللفظ) و (زيادة المعني) و (مثلث الميم) و (قياسا لا سمعا) (بالفتح والتخفيف) و (بالكسر وسكون النون والضم) و (بكسر الصاد) و (بالفتح والكسر) و (مركب معروف) و (معني الجون) و (معني القطعة) و (معني الكتاب) و (أربع لغات) أما ما جاء مشهورا في بقية التراكيب فكان منه : (الفتن المظلمة) و (شفاف القلب أو شفافه) و (سبي الخلق) و (دينار مشوف أي مجلو) و (در الثنايا) و (بين الصدفين) و (منقطع الجبل) و (ياجوج وماجوج) و (صراف الدراهم) و (شجر الخلاف) و (قاعا صفصفا) و (صفحة العنق) و (نظيف صليف) و (حسن بسن) و (ذي الكروم) و (تينه وعينه) و (حسن السماع) .

ب) أما التراكيب التامة: فقد غلبت عليها التراكيب الاسمية والفعلية الخاصة بمؤلفي المعاجم أيضا كما في قوله :

(وهو لغوي) و (شرف ككرم) و (و شرف ككتب و رنح و عدول) و (يروي بالقاف) و (الجون يطلق علي الأبيض والأسود) و (ليس لها في اللغة أصل) و (لوي بالوجهين) و (وهو صحيح) و (يكسرون الأول ويشددون) و (سنة تجمع علي ستين ملحقة بجمع المذكر السالم) و (لم بين المفرد) و (ليس من كلامهم .. انتهى) (إن الشنف بالكسر وسكون النون والضم لمن) و (الشوف لغوي) و (صحايف جمع صحيفة) و (لأن فعيلة لا تجمع علي فعل) و (إنه شاذ قياسا لا سمعا) و (هو مثلث الميم) و (الصدف محركة غشاء اللؤلؤ) و (الصرافان بالتحريك الرصاص) و (عنده من صنف كذا فيفتحون الصاد ولكن هي لغة فيه) و (لم يضبط الصفصاف بكسر الصاد أو فتحها) .

أما ما جاء من التراكيب التامة المشهورة الأخرى فكان منه الفعلي مثل : (شطف السروب غسله) و (بلغ الحب شفاف قلبه) و (شققها حبا) و (شتقم السماع) و (شاف النبي) و (صادفه السرور والبسط) و (صدف عنه أعرض) (صنفه تصنيفا جعله أصنافا) . وكان منها الاسمي مثل : (شطوف كحلزون بلدة بمصر) الخ

قائمة المصادر والمراجع

- أحمد ماهر البكري / ابن إياس واللغة من كتاب بدائع الزهور في وقائع الدهور / ط ١ /
المكتب الجامعي الحديث / الاسكندرية ١٩٨٩
- جورجى زيدان / مصر العثمانية / تحقيق د. محمد حرب / ط ٢ / سلسلة كتاب الهلال العدد
٥١٧ / دار الهلال / القاهرة ١٩٩٧ وتاريخ التمدن الإسلامى في ثلاثة أجزاء / مقدمة د.
حسين مؤنس / ط / دار الهلال القاهرة وتاريخ الأدب العربى / ج ٤ / ط / دار الهلال
القاهرة /
- شاعيت وبوزورث وآخرون / تراث الإسلام / ترجمة د. محمد السمهوري وآخرين / ط ٢ /
سلسلة عالم المعرفة العدد ٨ / المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب / الكويت ١٩٨٨
- د. شوقي ضيف / الفن ومذاهبه في النثر العربى / ط ١٠ / دار المعارف / القاهرة ١٩٨٣
- د. عبد العظيم رمضان وآخرون / حكومة مصر عبر العصور / أعمال ندوة لجنة التاريخ
والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة من ٢٢-٢٣ إبريل ٢٠٠٠ م / ط ١ / الهيئة المصرية العامة
للكتاب / القاهرة ٢٠٠٣
- د. لؤيس عوض / تاريخ الفكر المصرى الحديث (الخلفية التاريخية) / ج ١ / ط ١ /
سلسلة كتاب الهلال العدد ٢١٥ / دار الهلال / القاهرة ١٩٦٩ م
- محمد بن أحمد بن إياس / بدائع الزهور في وقائع الدهور / تحقيق د. محمد مصطفى / سلسلة
الزخائر (٤٠) / ج ٣ / الهيئة العامة لقصور الثقافة / القاهرة ١٩٩٨ م
- د. محمد عبد السلام الشاذلى / تطور الفكر العربى (التنوير) / ج ١ / ط ١ / سلسلة
المواجهة / الهيئة المصرية العامة للكتاب / القاهرة ١٩٩٣ م
- محمد العروسي المطوي / جلال الدين السيوطي / ط ١ / دار الغرب الإسلامى / بيروت
١٩٩٥
- د. يوسف زيدان / المخطوطات الألفية كنوز غنية / ط ١ / سلسلة كتاب الهلال العدد ٦٤٦
/ دار الهلال / القاهرة ٢٠٠٤
- يوسف المرزباني / دفع الإصر عن كلام أهل مصر / مخطوط قدم له د. عبد السلام أحمد عواد
/ ط ١ / سلسلة آثار الآداب الشرقية / دار النشر (العلم) / موسكو ١٩٦٨ م
- ول ديورنت / قصة الحضارة / ترجمة محمد علي أبو درة ، مراجعة علي أدهم / ج ٥ من
المجلد السادس (٢٦) بعنوان (الإصلاح الدينى) / الإدارة الثقافية في جامعة الدول العربية
/ القاهرة ١٩٧٢ م
- الحواشيات :
- مجلة الهلال / مجلد الأعداد الخمسة الأولى من مجلة الهلال الصادرة بعنوان (مصر والعالم يوم
صدور الهلال سبتمبر ١٨٩٢ / ط ١ / دار الهلال / القاهرة ٢٩٩١

د. عبد العزيز شرف رائد علم الإعلام اللغوي

د. أحمد عفيفي^(*)

ترتقى اللغات بفكر أبنائها، ويزداد رقيها وتسمق هامتها برعاية الرواد من أبنائها واهتمامهم بها. هؤلاء الرواد يقدمون خلاصة فكرهم وعصارة حياتهم هدية للغة، حبا وانتماء وإيماناً منهم بحق اللغة عليهم. والدكتور عبد العزيز شرف يعدّ واحداً من هؤلاء الرواد في العصر الحديث.

والريادة مصطلح دقيق يوصف به كل من يسبق غيره بحثاً وتثقيفاً واكتشافاً وتنظيماً وتأليفاً.... إلخ، والرائد - كما جاء في المعجم الوسيط - من يتقدم القوم يُبصر لهم الكلاً ومسايط الغيث، فهو إذن يتقدم باحثاً عن كل ما يفيدهم ويجلب الخير لهم، لمن هم معه أو لمن يجيئون بعده، فهو إذن مصدر خير وفائدة، ومن هذا المنطلق تطلق الريادة على الأشخاص الذين يسبقون غيرهم ثقافةً وفكراً، ويفتحون أبواب المعرفة لغيرهم، كما تطلق الريادة على كل كتاب جاد ومفيد تقدم غيره من الكتب في علم من العلوم أو في فن من الفنون؛ فهو الكتاب الأول، وهو الكتاب الرائد؛ يوصف بالريادة للسبق والتقدم.

ونحن الآن أمام حالة متداخلة من هذا القبيل، فالمؤلف هو الدكتور عبد العزيز شرف، والكتاب هو "علم الإعلام اللغوي" الذي يؤسس فرعاً جديداً من فروع المعرفة. ففي سلسلة (لغويات) صدر مؤخراً عن شركة

(*) أستاذ النحو والصرف بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة.

أبو الهول للنشر (لونجمان) بالقاهرة كتاب "علم الإعلام اللغوي"، هذا الكتاب الذي يؤكد تلك الريادة في هذا الفرع من الثقافة اللغوية الإعلامية له ولمؤلفه الدكتور عبد العزيز شرف، فهو ينطلق نحو تأسيس دعائم هذا العلم لأول مرة في حياتنا اللغوية الإعلامية، وهو كشف حقيقي لصور الانتصارات التي حققتها اللغة في العمل على تجسيد الاتصال الجماهيري والتعاون اللغوي على امتداد واسع بين البشر، وهو يؤكد مبدئياً أن اللغة أصبحت ذات هيمنة وسلطان في ظل الإعلام الحديث، الذي لا تقتصر رسالته على المجالات الثقافية والاجتماعية والعلمية والاقتصادية، بل تمتد إلى جانب اللغة الأكثر أهمية وشمولاً وعمقا، حيث يجسد هذا الاتصال الجماهيري نوعاً من الوعي الحضاري حين يوحد بين تفكير الأفراد والجماعات، ويؤثر في سلوكهم وآرائهم.

ويزداد أثر اللغة قوة في وقتنا الراهن، كما يزداد خطر اللغة منطوقة أو مكتوبة بانتشار الصحافة والإذاعة المسموعة والمرئية والسينما وغير ذلك من الأساليب العصرية لفنون الإعلام؛ حين خلقت لدى الناس (عالمياً لغوياً وسطاً) نشأ عنه ما يطلق عليه (علم المنفعة العملية للغة)، وهذا ما حرص الكتاب على إيضاحه وبيان طرائقه وأنماطه وكيفية تجسيده للإفادة من هذا العلم الجديد.

وعلم الإعلام اللغوي - كما يقول المؤلف - "هو أحد الفروع التطبيقية لعلم اللغويات الحديث من جهة ولعلم الإعلام ونظرياته من جهة أخرى"، فهو إذن علم من مثقلين: الأول لغوي والثاني إعلامي، ولابد لمن يرتاده أن يمتلك ناصية العلمين معاً، وأن يسيطر على أدواتهما جيداً، وهذا قد توفر في مؤلف الكتاب، فهو لغوي إعلامي، بل إنه يمتلك - إضافة على

ذلك- أنوات أخرى ضرورية للكتابة في هذا العلم قد توفرت له تعطي بعداً آخر أكثر عمقا وشمولا، فهو ليس باحثا لغويا منزلاً أو إعلاميا مفقود الصلة بالواقع، بل إنه لغوي ممارس، أديب ناقد، شاعر، وكذلك إعلامي ممارس، من خلال عمله يدرك قيمة المزج بين كل هذا ليكون هذا العلم الجديد أقرب إلى الواقع منه إلى التنظير البعيد عن التطبيق. والنفع العملي للغة ينبغي أن يتم بطريقة علمية منهجية تتكئ بالدرجة الأولى على أسس ومبادئ لغوية إعلامية تتمازج في تكامل واضح، في إطار نظري منسق تعتمد عليه أولا، وطرق واضحة عملية للتحليل والوصف ثانيا.

وهذه معالم واضحة اتكأ عليها المؤلف فجاء كتابه نمطا خاصا في مزجه بين التنظير والتطبيق، استطاع من خلاله أن يؤسس علم الإعلام اللغوي، مؤكدا على صلة اللغة العربية بحضارة العصر الحديث في محاولة جادة وناجحة، شق - من خلالها- طريقه في هذه الأرض الجديدة في براعة وإتقان، ورسم خطوطاً واضحة لا تتوازي مع الخطوط السابقة، بل تتقاطع معها في منهج جديد اختطه لنفسه؛ ليوصل إلى أهداف كانت نصب عينيه تجسدت في نهاية الأمر، أفصح الكتاب عن بعضها صراحة، وترك الباقي لفطنة المتلقي وذكاؤه. من هذه الأهداف ما يلي:

للكشف عن مزايا التعبير الإعلامي ومزايا التعبير وجمالياته في لغة الضاد، كذلك لإثبات التساوق بين لغة الحضارة والإعلام، وتحديد استخدام المستويات اللغوية حسب وسيلة الإعلام، كذلك حرص المؤلف على بيان دور وسائل الإعلام في ارتقاء اللغة على ألسنة متحدثيها والعمل على تنميتها، كذلك دور وسائل الإعلام في الترويج لمنجزات المؤسسات

اللغوية المختلفة، من اقتراحات وقرارات لغوية جاءت بعد دراسات واعية، مثل مجمع اللغة العربية وغيره من مؤسسات أهلية.

ومن أهداف الكتاب أيضا وضع الطرق الكفيلة للحفاظ على الفصحى، ورفض الدعوى إلى استخدام اللهجات أو الكتابة بالحروف اللاتينية أو تغيير شكل الأبجدية العربية إلى شكل آخر أيا كان هذا الشكل؛ حفاظا على التوحد العربي والحفاظ على الكيان الجماعي، ورفض النزاعات الفرعية من خلال التوحد اللغوي، وكذلك حرص الكتاب على الكشف عن أفضل مستوى لغوي يجسد توحد المدركات العامة الشاملة والانطباعات الفنية، كذلك العمل من خلال لغة الإعلام - على استعادة الخصائص العربية العامة والإسلامية الخاصة، كذلك حرص الكتاب على التفريق الدقيق بين اللغة الفصحى الراقية القريبة من الناس واللغة الصعبة استخداما. تلك اللغة التي لا يفهمها إلا القلة، فليس كل فصيح صعبا، ولا كل عامي ركيكا سهلا على السامعين كما يقول العقاد، ومن هنا لا بد أن تتجسد في لغة الإعلام المرونة والعمق؛ بحيث تكون نابضة بالحياة وترجمة أمينة للمعاني والأفكار، والاتساع للألفاظ والتعبيرات الجديدة التي يحكم بصلاحياتها الاستعمال والذوق والشيوع، وأخيرا تفعيل دور وسائل الإعلام في المحافظة على سلامة اللغة العربية وتعميم الفصحى المشتركة، وأن تتفاعل وسائل الإعلام مع المطلب الثقافي من خلال لغة إعلامية تعد جزءا من السلوك الاجتماعي في حرص شديد على نشر الوعي اللغوي.

قضايا الكتاب وفصوله:

تسوّعت القضايا في هذا الكتاب للرائد حيث جاءت كل قضية في فصل مستقل، فكانت القضايا التسع المثارة التي نوجزها فيما يلي:

أولاً: طبيعة الاتصال وأقسامه بين اللغة والإعلام حيث قسمه الدكتور

عبد العزيز شرف إلى:

أ- اتصال ذاتي.

ب- اتصال شخصي.

ج- اتصال جماهيري.

د- اتصال ثقافي.

والقاسم المشترك بين كل هذه الأنواع هو اللغة. وأعطى المؤلف نماذج متنوعة لكل قسم على حدة أوضح فيها خصائص وسائل الإعلام، وهو مدخل مهم يحتاج إليه المتلقي عندما يخلف مع المؤلف إلى طبيعة اللغة في كل وسيلة مع التفريق اللغوي بين كل نوع.

ثانياً: اللغة والرأي العام يوضح المؤلف - في إطار هذه القضية - أن اللغة هي نتاج العقل الجماعي تنشأ من تفاعل نشاط الأفراد وتبادل العلاقات والأفكار، وذلك عن طريق اللغة حيث يتكون الرأي العام، فهناك صلة قوية بين مفردات اللغة وكثير من جوانب الثقافة غير اللغوية، وأشار المؤلف إلى شيء في غاية الأهمية، وهو أن اللغة قد تستغل في تحديد وتركيب أنماط الفكر في المجتمع الذي تسود فيه تلك الأنماط، التي تحدد الرأي العام وتوجهه عند الاتصال به، سواء أكان الاتصال هابطاً من القيادات إلى القواعد، أو صاعداً من الجماهير إلى القيادات، أو اتصالاً أفقياً بين فئات الجماهير.

ثالثاً: اللغة وعلم الاتصال بالجماهير. هذا العلم الذي يُعنى بأثر الانطباعات المكبونة للتصورات والأنماط الذهنية على إدراك المفاهيم الجديدة، من خلال طريق لغوي مؤثر يتسم بالقدرة على الإيحاء.

رابعاً: ماذا يعني علم الإعلام اللغوي؟

يؤكد الدكتور عبد العزيز شرف أن القارئ ربما أحس باستخدام كلمة (إعلام) استخداماً شديداً، فالإعلام بالمعنى الضيق هو معرفة يكتسبها السامع عن طريق عملية الاتصال *act of communication* هذه المداخلة تأتي بسبب تجاهل أن عملية اكتساب المعلومات من جانب السامع تتوقف على خبرة أطراف عملية الاتصال، وعلى الموقف الذي يتم فيه التواصل، وعلى الوظيفة التي يضيفها الأطراف إلى عملية التواصل. وباختصار شديد تجاهل المقامية والإعلامية وخبرات المرسل والمستقبل. ومن هنا قام المؤلف باختبار فكرة (غرض الاتصال اللغوي) وهدفه من خلال نماذج وأمثلة، أكدت أن اللغة هي (البطل) في تحقيق هذا الغرض إضافة إلى تلك العناصر الأخرى، مشيراً إلى عملية نقل المعلومات وكيفية من خلال الصلة بين اللغة والفكر أو بين الكلام والفكر.

ثم أشار المؤلف إلى اللغة ونظرية الإعلام، باحثاً عن سبيل لقياس حجم ما في اللغة من معلومات واختبار دقتها على أساس كمي بالأرقام، مع ضرورة التفرقة بين أصوات أو حروف تعطي قدراً كبيراً من المعلومات وأخرى تعطي نزراً يسيراً، وهذا موضوع نظرية الإعلام الذي ارتبط بتحديد أهدافه بعلم السيميوطيقا أو نظرية الإشارات والرموز، حيث يوجد تمايز بين الإشارات والعلامات، وتفرقة بين اللغة الاجتماعية ولغة العلم؛ مما أدى إلى وجود ثلاثة مستويات للتعبير اللغوي.

ثم قدم المؤلف تطبيقات متنوعة للمنهج الإعلامي في اللغة من خلال لغة إعلامية، ترتبط ارتباطاً وثيقاً ببسر القراءة في إطار دلالي سياسياً وقضائياً وأدبياً، وقام بالتفريق بين الأسلوب الإعلامي والأسلوب

الأدبي في دقة باللغة الواضح، ثم انتهى إلى منهج عام لدراسة اللغة الإعلامية، يولي وجهه في مشكلاتها شطر علم اللغة ويستمد منه العون؛ وهذا ما جعله أهم فصول الكتاب وقضاياه.

خامساً: طرح المؤلف طبيعة اللغة الإعلامية وقام بتوصيفها، مشيراً إلى أنه ينبغي أن تكون هي اللغة العربية الفصحى، فهي لغة معرفية، لها طبيعتها الخاصة في الإخبار بها، تلك الطبيعة تختلف عن طبيعة اللغات الأخرى، حيث أكد الدكتور عبد العزيز شرف أن العربية تتميز بما أطلق عليه (الإيجاز المعرفي)، وهذا ما يجعلها أكثر إعلاماً من غيرها، كذلك من خصائصها استيفاء وجوه الدلالة وتميزها بمجموعة من العلاقات المتغيرة بين الكلمات والجمل، وكأنّ ذلك إشارة من المؤلف إلى هذا التغير الذي يتوازي مع طبيعة العلاقة المتغيرة بين البشر بعضهم البعض، كذلك تتميز اللغة بالدقة؛ مما بلغ بأصحابها إلى درجة عالية من الدقة في التفكير بها.

سادساً: تناول المؤلف خصائص التعبير اللغوي الإعلامي، وهي مجموعة من الخصائص تستحق التوقف طويلاً، لكن تلك المعالجة تقف حائلاً الآن في تحقيق ذلك، فالعربية لغة نامية متطورة تنتم بالمرونة والحركية، رافضة الأفعال التي لا قيمة لها عكس الإنجليزية.

سابعاً: دور الإعلام في التنمية اللغوية. أشار المؤلف في إطار هذه القضية إلى عوامل تطور اللغة وارتقائها، ومن ذلك الوراثة اللغوية والتأثر بلغات أخرى، كذلك تتأثر بالعوامل الاجتماعية والنفسية وعلاقة كل ذلك بالإعلام.

ثامناً: لغة الصحافة. تتناول طبيعة تلك اللغة وخصائصها ومنطق اللغة الصحفية في تعميم المصطلح العلمي، ودورها في تعميم المفردات التي نقرأها المجامع اللغوية، حيث تستعين الصحافة بفنون التحرير المختلفة، مثل فن الخبر وفن (المجريات) وهو فن التسجيل والوصف، وكذلك فن التحقيق الصحفي والمقال... إلخ. وخرج المؤلف بمجموعة من الأحكام الدقيقة التي يؤكد فيها أن اللفظ القصير يفضل على اللفظ الطويل، كذلك تفضل الجملة القصيرة على الطويلة، وقد ساعد كل ذلك على تجديد أنماط الدلالات اللغوية، ورسم خطة لنظام جديد يخص القواعد النحوية، وتخراج العبارات العربية تخريجا إعرابيا ولغويا في حدود خصائص العربية، وهذا ما جعلنا أمام كتب تخص لغة الصحافة وقواعد النحو العربي الخاصة بها، كما وجدت دراسات واستبانات عن لغة الإذاعة والتلفاز والصحف.

تاسعاً: لغة الإذاعة. تتناول المؤلف طبيعة لغة الإذاعة وخصائصها، والمتأمل لتلك اللغة يجد أنه لا بد من اختلافها عن لغة الصحافة، فالصحافة تعتمد على مصدر مطبوع يمكن الرجوع إليه عدة مرات، حيث تكون المجلة أو الجريدة في يد القارئ، أما الإذاعة فالأمر بالنسبة لها مختلف، إذ ليس شرطاً للمستمع أن يتوفر له ذلك من خلال تسجيل لإعادة الاستماع وقتما يشاء؛ لأن الاستماع يمكن أن يكون في سيارة أو في عمل أو في الطريق... إلخ؛ ومن هنا اشترط في لغة الإذاعة الوضوح والاقتصاد والسلامة والبعد عن الغموض والاسترسال، كما يشترط الإيجاز والتبسيط لسهولة تتبع المتلقي للمضمون؛ لأن للإذاعة مهمة تختلف عن الصحافة في

تحقيق هدفها، فهي تزود من لا يقرأون الصحف بالأخبار، ومن هنا تخاطب نوعية مختلفة من الناس؛ ولذا نجد المؤلف يشير إلى هذا التساوق بين نوعية الناس والبرامج المستخدمة وطبيعة اللغة وخصائصها، من خلال ذكر نتيجة تلك الاستبانة التي أجريت في كل من مصر وسوريا والأردن ولبنان؛ باعتبار تلك الدول ممثلة للعالم العربي، وهي نتائج مفيدة لقارئها.

كما أشار الدكتور عبد العزيز شرف إلى خصائص صوتية مهمة في لغة الإذاعة لأنها تعتمد على الإلقاء، مؤكداً على الدور الأساسي لعلم (السيمياء)، وقدم دراسة لغوية صوتية في غاية الأهمية، المعرفة بها ضرورة لمن يعمل في الحقل الإذاعي، قائلاً: "نبرات صوت المذيع وطريقة الإلقاء وحركات وسكنات المتكلم -يقصد المذيع- تعطي الألفاظ قوة في تحقيق المعنى الدلالي، دون أن يلقي عليها ظلالاً من عنده، بحيث يتلو المذيع نشرته تلاوة حية في جلاء ونقّة ووضوح وموضوعية، تبرز من حياء صوت المذيع". وخرج المؤلف من دراسته القيمة بسمات خاصة للغة الإذاعية، منها: القصر في الجمل والعبارات، تجنب الحشو اللفظي، إدراك العلاقة الدلالية للألفاظ، استخدام المألوف من العبارات والألفاظ، التطابق المعنوي بين الكلمات والصورة في التلفزيون، إمكانية التكرار واستخدام المجاز، ضرورة فهم الخصائص الصوتية للغة من قبل المحرر، استخدام الأعداد بشكل صحيح، والتركيز على اللغة التقريرية وللغة المشتركة.

وخرج المؤلف أخيراً بمجموعة من التوصيات وضعها تحت عنوان (الإعلام ومستقبل الفصحى) ينبغي أن تؤخذ في الاعتبار على مستوى الدول العربية كلها، نوجزها فيما يلي:

١- ضرورة تداول الإعلام العربي، وتعميم لغة مشتركة والتقريب بين اللهجات.

٢- العناية بالإذاعة والتلفاز؛ لتدعيم القيمة العربية القومية وتعميم الفصحى لغة للتعبير.

٣- ضرورة إقامة علاقة تعاون في هذه الدول بين إدارة الحكومة المسؤولة عن تنمية الجهاز الإعلامي وإدارة الحكومة للمسئولة عن التعليم.

٤- مجابهة اللهجات المتفرقة في وسائل الإعلام ورفضها؛ بغية التوحد العربي.

٥- مطالبة أقسام الصحافة ومعاهد الإعلام بالجامعات العربية بضرورة تحقيق هذا المنهج المقترح للغة الإعلامية؛ لدراسة العربية في ضوء المنهج الإعلامي.

نستطيع - أخيراً - القول بأن هذا الكتاب قيمة كبرى في حقل الدرس اللغوي والدراسات الإعلامية؛ لأنه استطاع بمهارة واضحة أن يؤسس هذا الفرع الجديد من المعرفة، وأن يضع له مجموعة من المبادئ أجاد المؤلف في تنظيمها وتنسيقها وتصنيفها، كما وضع لهذا العلم إطاراً منظماً يؤدي استيعابه إلى إدراك المتلقي لما يقّم له إدراكاً صحيحاً ودقيقاً، كما وضع أهدافاً محددة هي مطلب كل إعلامي، كما استطاع المؤلف أن يرسم طريقاً واضحاً يؤدي إلى التوحد العربي ويساعد على الانتماء القومي، وهذا مطلب آخر مهم لدى كل الحكومات والشعوب، كما أنه استطاع بهذا الكتاب أن يغرس الوعي العميق لجاد بالإعلام ولغته وأهدافه، وهذا مطلب غال في وقت ضعف فيه الوعي اللغوي بشكل ملحوظ.

ولأن هذا الفرع من المعرفة جديد لأجاد المؤلف الدكتور عبد العزيز شرف التعامل معه؛ فوجدنا من سماته روعة الإنجاز وبراعة التصميم والاستنتاج ونبل الهدف وبقية العرض وعمق التناول. أقول لأن الأمر كذلك فإن من حق اللغويين أن يطمعوا في (علم الإعلام اللغوي)؛ فيتنازعوه - وأنا معهم باعتباري لغويا - بأن يطلقوا عليه (علم اللغة الإعلامي)؛ لأن الإعلام هدف من الأهداف اللغوية، وهو جزء من وظيفة اللغة؛ حيث تكون اللغة وسيلة للإعلام، ليكون الأمر على نمط علم اللغة الاجتماعي، علم اللغة النفسي... إلخ لنقول علم اللغة الإعلامي ونظل الريادة للمؤلف الكبير باعتباره لغويا أولا وإعلاميا ثانيا. وسيف التاريخ اللغوي كثيرا أمام هذا العمل غير المسبوق.

رقص القصور بين النشأة والتطور

د. لمياء زايد (*)

إن الحركة هي اللغة الأساسية التي يستخدمها فن الباليه بشكل مباشر؛ لتوصيل مفهوم العمل الفني للمتلقي، وكلما كانت الحركة متقنة الأداء ذات تكنيك عالٍ ومعبرة تكون مؤثرة في وجدان المشاهد ففن الباليه من الفنون الرفيعة التي لا تقدم موضوعاً أو مضموناً ما فقط، ولكن تقدم أيضاً الرؤية البصرية والشكل الجمالي، الذي يثري عين المتفرج بالتكوينات البشرية المنفردة والجماعية، والتي بدورها ترفع من الحس والذوق الفني للمتفرج.

وفن الباليه من الفنون الحركية، فهو مجموعة عناصر فنية متداخلة ومتراصة في آن واحد، وأهم هذه العناصر الحركة الراقصة ذات الأداء المهاري العالي التي تحمل في طياتها شكلاً جمالياً يؤثر تأثيراً إيجابياً على رؤية المتلقي، وفي فن الباليه أيضاً لا تتوقف المحاولات للوصول إلى أعلى مستوى أدائي حركي مهاري، حيث إن الحركة - كما قلنا - هي العنصر المهم في عرض الباليه، فبالرغم من اختلاف موضوعات عروض فن الباليه، سواء اختلف مضمون العرض أم كان يحكي قصة أو يقدم مفهوماً شاعرياً أو فلسفياً، فالمتفرج يجد المضمون داخل العمل كما يترأى له، بالرغم من اختلاف الموسيقى المصاحبة للرقص، إلا أن الحركة هي

(*) مدرس بالمعهد العالي للباليه - قسم إخراج.

الأداة الأولى للتعبير في عرض الباليه، والاهتمام الأول لدى المصممين والمخرجين ينصب أساساً على الحركة كأداة معبرة، وهذه الحركة آخذة دائماً في التطور من عرض لآخر ومن عصر لآخر.

وإن كان أول عرض لفن الباليه قدم في فرنسا عام ١٥٨١، من خلال الباليه الملكي الكوميدي في عرض (تساريتسا)، إلا أن جذور فن الباليه قد بدأت من بعض رقصات القصور والبلاط، وترى الباحثة أن المنطلقات الأولى لرقص القصور والتي انطلق منها فن الباليه تعتبر مرحلة مهمة من مراحل تطور فن الباليه، وكذلك من الأهمية أيضاً إلقاء الضوء على التطور الذي حدث لرقص القصور، كرقص قائم بذاته من القرن السادس وحتى القرن العشرين وسنجعل هذه الدراسة خالصة للتعرف والتعرض لنشأة رقص القصور وتطوره كرقص قائم بذاته.

كذلك أهداف البحث لا تتوقف عند هذا الحد، بل تتعرض الباحثة إلى محور من المحاور المهمة في تدريس فن الباليه، وهو دراسة الرقص التاريخي، كما أنها تتعرض إلى إمكانية الاستفادة من رقص القصور في عروض الباليه، لأنها ترى أن رقص القصور من الثراء بحيث يجب استخدامه في عروض الباليه، وعلى المصممين والمخرجين التعامل معه كعنصر من العناصر المهمة التي تدخل ضمن إطار عرض الباليه.

إن هذه الدراسة سوف تلقي الضوء على محاور قد يصعب للعامة معرفتها، كذلك للمهتمين والمتخصصين في فن الباليه، سواء راقصين أو مدرسين أو مدربين أو مخرجين أو نقاداً أو باحثين؛ لأن رقص القصور لم يحظ بالنقد الكافي أو الدراسة الوافية أو التنقيب العميق والبحث المتأن.

لذا ترى الباحثة أن هذا البحث سيكون إضافة مفيدة للمكتبة المصرية والعربية، تهدي الدارسين إلى محاور لم تكن معروفة لهم من قبل، خاصة أن مراجع رقص القصور ليست بالوفرة أو التعدد مثل باقي أنواع الرقص. إن الرجوع إلى نشأة رقص القصور تأخذنا إلى القرن التاسع الميلادي في أوروبا، حيث كان للرقص ملازماً للشعائر الدينية، ثم جاءت الكنيسة في القرون الوسطى، وحرمت هذه الشعائر والطقوس الراقصة، ومع هذا كان الشعب في كثير من الأحيان يمارس هذه الشعائر، خاصة في الاحتفالات والأعياد والمناسبات.

وقد ظهر في ذلك رقصة من الرقصات الهامة والتي تسمى (برانل)، حيث شارك في أدائها الرجال والنساء، وكانت تعتمد على خطوات متتالية يسير فيها المؤدون واحداً تلو الآخر، وكانت خطواتها بسيطة، في أول الصف كان يوجد شخص يقود الراقصين والراقصات ويديرهم في المكان الذي يرقصون فيه، وقد حدث تطور لهذه الرقصة على مدار القرون الوسطى؛ إذ ظهر منها رقصة البرانل البسيطة والمزدوجة، وبرانل السعيدة، وبرانل الفلاحي، التي يؤديها الفلاحون، وكانت تؤدي على مقياس موسيقى ٢/٢، وقد قام الممثلون المتجولون والحواة، والمهرجون بنشر هذه الرقصة في أماكن عديدة من أوروبا؛ بفضل تنقلهم المتكرر من مكان إلى مكان، كذلك ظهرت رقصات أخرى مثل رقصة (فاراندولا)، والتي تؤدي على مقياس موسيقى ٨/٦، ورقصة (مارشينا) وتؤدي على مقياس ٢/٢، ورقصة (بوريه) التي تؤدي على مقياس ٢/٢، ٨/٣، ٢/٣، وكذلك رقصة (ريجودون) التي تؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢.

وهذه الرقصات ظهرت على مدار القرون الوسطى، والتي كان يؤديها عامة الشعب في الساحات والميادين والحقول، وقد اختلفت

الرقصات التي يؤديها الفلاحون وعامة الشعب عن رقصات عليّة القوم، فالشعب البسيط كان يؤدي رقصات في الميادين والشوارع والحقول، لكن الإقطاعيون كانوا يؤديون رقصاتهم في القلاع وصالات البلاط المزرّكة والمغطاة بالسجاد والحوائط الملونة والمعلق عليها الأسلحة واللوحات الفنية^(١).

وتذكر فاسيليافا- روجد ستفنسكا BACURBEBA- POUD و ECTBEHCKAR- MB عن الإقطاعيين أنهم كانوا يستقبلون ضيوفهم في القلاع، ويجلسون على المقاعد المذهبة وحولهم الوسائد، والسيدات مرتديات الفساتين الملونة والحقلي والمجوهرات، والرجال في ملابس أنيقة ومعهم السيوف ويتحركون بتحفظ واضح، كذلك كانوا يستعملون الأقنعة أثناء أداء الرقص؛ حيث كانت الأقنعة في ذلك من مستلزمات حضور الحفلات.

ومن هنا بدأ ينفصل الرقص الشعبي الذي يؤديه عامة الشعب عن الرقص الذي يؤديه الإقطاعيون والأغنياء في القلاع والقصور، ولكن الشعب استمر في مزاوله رقصاته الشعبية المرتبطة بالعادات والتقاليد، وأصبح للإقطاعيين رقصهم في قلاعهم وقصورهم، والذي أصبح يسمى برقص القصور.

جاء عصر النهضة ليُحدث تطوراً مهماً في أوروبا، سواء في العلوم أو الفنون خاصة في الموسيقى والفن التشكيلي، ومن الفنون التي ظهر فيها تطور واضح هو فن رقص القصور، فالرقص في عصر النهضة كان

(١) فاسيليافا- روجد ستفنسكا BACURBEBA-MB م. تاريخ الرقص الحياتي - موسكو (سكوتسا)، ١٩٨٧، ص ٢٢، مرجع باللغة الروسية.

يمتاز بالصعوبة مثل رقصة (البرانل)، التي ظهرت في القرون الوسطى، وكانت ذات طابع بسيط؛ فقد ظهرت في تكوينات جديدة وظهر منها الرقص الزوجي (أي رقص الرجل مع المرأة) المبني على خطوات وأشكال وحركات معقدة^(١).

كانت الاحتفالات والحفلات في قصور الأغنياء لها أهمية كبرى لديهم فكان كل إقطاعي أو ملك أو أمير يجذب إليه الموسيقيين والفنانين ومصممي الرقص؛ لأن الرقص كان من أهم محاور هذه الحفلات. وعلى هذا ظهرت في القرن السادس عشر عديد من الرقصات، وحددت التحية التي تُؤدَّى قبل بداية الرقص وفي نهايته، فكانت تحية القرن السادس عشر للرجال تتلخص في الآتي:

٢ مازورة ٤/٤

وقوف الولد في الوضع الثالث.

(بد في الوسط والأخرى في Allangee)

المازورة الأولى

٢-١ فتح الرجل للجنب مع الأيدي.

٤-٣ قفل الرجل المفتوحة في Demi Point في الوضع الثالث

مع انحناء الجسم للجنب وتأتي اليد على القبة.

المازورة الثانية

٢-١ النزول للأمام Port de porai مع فتح الرجل

للأمام Battement Tandu.

(١) المرجع نفسه، ص ٦١.

٤-٣ قفل الرجل في الوضع الثالث، وتكون الأيدي على الصدر وممسكة بالقبة .

وهناك شكل آخر: أن يكون هناك ثلاث خطوات قبل التحية.

- أما تحية القرن السادس عشر للنساء فكانت تتلخص في الآتي:

٢ مازورة ٤/٤

المازورة الأولى

٢-١ فتح الرجل للجانب مع الأيدي.

٤-٣ فتح Rond للخلف بالرجل اليسرى.

المازورة الثانية

٢-١ عمل حركة Rond بالرأس من الداخل مع النزول في الوضع

الرابع. Demi Plie

٤-٣ الطلوع من الوضع الرابع وقفل الرجل اليمنى في الوضع الثالث.

وظهرت رقصات مثل (مونتيار) وتؤدي على مقياس موسيقى ٨/٣

ورقصة (فولتا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٨/٣، ورقصة (دلياردا)

وتؤدي على مقياس ٤/٣، ٨/٦، ورقصة (بافانا) وتؤدي على مقياس

موسيقى ٤/٤، وهذه الرقصة تعتبر من أشهر رقصات القرن السادس

عشر.

ويعتقد (توانو أربو) Arbequ Thoinot - وهو أول من كتب

دراسات عن فن الرقص - أن نشأة رقصة (بافانا) كانت في أسبانيا، لكن

يؤكد (رافيه) Raveux أنها رقصة من إيطاليا، وأن اسمها جاء من الكلمة Padavana بادافانا وتعني الطاووس^(١).

رقصة (بافانا) تعتبر في فرنسا وإيطاليا رقصة البلاط الأولى حيث كان الملك والملكة يفتتحان بها الرقص، ثم يتقدم للرقص بعد ذلك الأمراء، ثم باقي الحاشية حسب مكانة كل شخص، وكانت هذه الرقصة تؤدي زوجي (رجل وامرأة معا) أي لا يوجد فيها رجل منفرد أو سيدة منفردة. ويذكر (رافيه) أن الرجال كانوا يؤديون هذه الرقصة وهم معلقون السيوف على جوانبهم اليسرى والسيدات بالفساتين الثقيلة جداً ذات الذيل الطويل الملقى على الأرض، كذلك كانت القبعة التي يرتديها الرجال لها أهمية في هذه الرقصة.

تتكون من ثلاثة أشكال والرقصة كانت تؤدي كالآتي:-

الشكل الأول ١٢ مازورة مقياس ٤/٤

- المازورة ٢-١ عمل الأولاد والبنات تحية القرن الـ ١٦.
 ٤-٣ عمل التحية لبعض.
 المازورة ٥ عمل البنات خطوة بالرجل اليمنى في ٢-١، ٣-٤،
 عمل خطوة بالرجل اليسرى.
 المازورة ٦ ذهاب البنات في اتجاه بعض،
 ثم أربع خطوات سريعة.
 في نفس الوقت عمل الأولاد خطوتين للخلف بداية من
 للرجل اليمنى.

(١) Baron Davillier. L'Espagne Illustree des ٩٠٣ Gravures Dessihee's sur bois par Gustave Dore, Paris/ \$ ١٤ P. ٣٧٠-٣٧١.

- المازورة ٧ البنات تقوم بعمل خطوة (دوبل برانل)،
 في ذلك الوقت يتقابل البنات مع بعضها، وتعطي كل بنت
 للأخرى يدها
- المازورة ٨ البنات يترن حول بعض (خطوتين)،
 بداية بالرجل اليسرى
- المازورة ٩ عمل مرة أخرى خطوة (برانل المركب)
- المازورة ١٠ عمل أربع خطوات حول أنفسهن مع الولد
- المازورة ١١ عمل ناحية واحدة من الصف خطوة (برانل المركب)
- المازورة ١٢ الصف الآخر يعمل دوراناً خفيفاً حول بعضهم على الدومى
 بونت.

الشكل الثاني

- يتكون من ٨ مازوات ٤/٤
- المازورة ١-٣ الذهاب للصف الآخر بحركة بافانا المركبة ثلاث مرات
- المازورة ٤ عمل أربع خطوات عادية حتى يصبحوا أمام الصف الآخر
- المازورة ٥-٦ عمل تحية القرن الـ ١٦
- المازورة ٧-٨ عمل تحية للصف الآخر

الشكل الثالث

- يتكون من ١٣ مازورة ٤/٤
- المازورة ١-٢-٣ عمل الأولاد خطوة بافانا المركبة والذهاب بها
 للبنات الصف الآخر.
- المازورة ٤ عمل خطوة برانل المركب
- المازورة ٥-٦ عمل تحية القرن الـ ١٦ للبنات الصف الآخر

- | | |
|----------------|-------------------------------------|
| المازورة ٧ | عمل ... الصفوف تحية إجابة له |
| المازورة ٨-١١ | رجوع الولد للبنات مثل مازورة من ١-٣ |
| المازورة ١٢-١٣ | عمل تحية القرن الـ ١٦ |

والمقطوعة الموسيقية المصاحبة للرقصة كالآتي :

ПАВАНА •

- M. Zappa -

Assez doux; mais d'une sonorité large (♩ = 80)
 [Нежно, с широкой звучностью]



• Пасса переходит в сонатину.



وفي عرض (تساريتسا) والذي امتزج فيه الرقص والغناء والموسيقى والتمثيل واللبانتومايم وبعض رقصات القصور، والذي اعتمد على الأسطورة، وعلى الديكورات للفخمة والملابس المزركشة، وبناء على هذا العرض بدأ الاهتمام بفن الرقص لتقديم عروض مسرحية راقصة، واهتم المبدعون والمخرجون والمصممون بابتكار حركات راقصة جديدة، تختلف في بعض الأحيان عن حركات الرقصات التي تؤدي في القصور، ويؤديها الملوك والأمراء والأغنياء وفي نفس الوقت كانت الرقصات التي تؤدي في القصور لها مدرسوها ومبدعوها؛ لكي يؤديها الأغنياء في الحفلات التي يقيمونها في القصور، ومن هنا بدأ انفصال رقصات القصور عما يسمى بالرقص الكلاسيكي، الذي يعتبر الأساس الأول في بناء عرض الباليه.

إذ ظهر في القرن السادس عشر قوانين ونظريات لأداء الرقص من خلال مؤلفات (فايريتسو كاروزو) Caroso Fda Sermoneta و(تشيزاي نجري) Negri C. بجانب وضع أسس المدرسة الأكاديمية للرقص، ففي كتاب (كاروزو) الذي يسمى (الرقص) والذي ألفه في عام ١٥٨١ ربط فيه بين الموسيقى والحركة للراقصة، واستعمل بعض أوضاع الأرجل الكلاسيكية، والتي كانت قريبة من الوضع الأول، والثالث، والرابع الموجودين حتى الآن. كما استعمل حركات راقصة داخل الرقص الكلاسيكي وموجودة حتى الآن مثل:

Plie- Battement Tendu- Passe- Glissade- Releve-
Pas de Choune.

كذلك قام بتأليف باليهات عديدة من خمسة لوستة وعشرة أجزاء، وكان الراقصون إما زوجيًا أو ثنائيًا أو ثلاثيًا، والرقصات كانت تتكون من

خطوات وأشكال مختلفة ولكل رقصة لها موسيقاها الخاصة بها، والتي ترتبط تماماً بالأداء والخطوات. (١)

كذلك من الذين كان لهم الفضل الواضح في تطور فن الباليه (بالتازار دي بوجوايو) Beaujoyeux B الذي قام بتصميم وإخراج الباليه (تساريتسا) والذي قام بتطوير العديد من الحركات والرقصات على خشبة المسرح، ولكن ازدهار فن الباليه الكوميدي الملكي كان على يد (شارل لوي بير بوشان) Beauchamps P الذي يعتبر صاحب فكرة القفز الرجالي وهو من أكد أوضاع الأرجل الخمسة وهي الأسس الأولى للرقص الكلاسيكي وأدخل حركات راقصة صعبة مثل:

Pas de Ciseaux- Revoltade- Pas Chasse

و كذلك ادخل مفهوم En dehour - En Dedaw

ويقول (برينيريه) Prunieres. Hardly أن التكنيك الذي أحدث بوشان في الرقص الكلاسيكي كان له أثر على رقصات هذا العصر خاصة رقصات العصور مثل رقصة (المنويت) و(الجافوت) وبفضل ابتكارات (بوشان) أصبحت المدرسة الفرنسية هي المدرسة الأولى في أوروبا. (٢)

وهكذا اتجه فن الباليه والرقص الكلاسيكي اتجاهاً مختلفاً عن رقص القصور وأن كان له التأثير على رقصات ذلك الوقت من الناحية التكنيكية، والمقابل كانت تدخل بعض رقصات- رقصات القصور- في عروض فن

(١) Prunieres H. Rohsard et les Fetes de cour- Revue Musicale ١٩٢٤ Mai, P.P.٤٣-٤٤..

(٢) Prunieres H. La Ballet de Cour en France Avont Beheseyade el Lully- Paris ١٩٢٥ P.٥٢.

الباليه، وفي بعض المسرحيات، ولكن أخذت رقصات القصور بالتالي دورها بالتطور في اتجاهها الخاص بها.

ولكن لم تنقطع علاقة التأثير والتأثر بين رقص القصور والرقصات الكلاسيكية وفن الباليه ولكن من الواضح أن الرقص الكلاسيكي كان سريع الخطوات في التطور وهذا طبيعي لأن من أهدافه فهو تقديم عروض راقصة مختلفة، أما رقص القصور فهو مجرد رقص ترفيهي للأغنياء يؤدونه في الحفلات والمناسبات المختلفة.

إن رقص القصور، الذي يؤدي في قاعات البلاط الملكي لم يتوقف عن أداء الرقصات الخاصة به فإن كل قرن له مميزاته وتطوره واختلافه فالقرن السادس عشر كانت له رقساته الخاصة به لكن عندما جاء القرن السابع ظهرت بالتالي رقصات أخرى فقد كان التطور الطبيعي للحياة الاجتماعية والتقدم العلمي والتطور في الموسيقى وفي الأزياء وفي الحركات الراقصة أثر واضح.

وقد تغيرت التحية في بداية ونهاية الرقص للنساء والرجال.

تحية القرن الـ ١٧ للرجال تؤدي على مازورتين مقياس ٤/٣

وضع الاستعداد الأيدي في الجنب مرفوعة قليلاً لأعلى

المازورة الأولى

١ من الوضع الثالث لفتح الرجل اليسرى للخلف من خلال

Demi Plie والرجل اليمنى مفرودة للأمام Tandou

٢ Port de paris للأمام

٣ ضم اليد بالقبعة للصدر ثم تفتح للجنب

المازورة الثانية

١-٢-٣ قفل الأرجل مع بعض في الوضع الثالث

أما تحية السيدات في مازورتين مقياس موسيقى ٤/٣ كالآتي:
 نفس تحية الأولاد مع نظر ديل الفستان للخلف بالرجل اليسرى
 وممسك الفستان بيديها الأثنين والأصبع الأكبر للأعلى.
 وعلى هذا ظهرت رقصات هامة مثل رقصة (كورانتا) وتؤدي على
 مقياس موسيقى ٤/٣، ورقصة (البماندا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢،
 ورقصة (سالتاريللا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢، ولكن أهم هذه
 الرقصات في القرن السابع عشر هي رقصة (المنويوت) والتي تؤدي على
 مقياس موسيقى ٢/٣.

وتقول فاسليفا- روجر ستفنسكيا عن رقصة المنويوت "أنها من أشهر
 رقصات القرن السابع عشر والثامن وكان تؤدي في القرن التاسع، وكان
 لها دور كبير في رقص البلاط فقط ولكن أيضاً عروض فن الباليه
 والعروض المسرحية والأوبرات. (١)

ورقصة (المنويوت) قد ظهرت في فرنسا، وكانت هذه القصة من
 أحب الرقصات للملك لويس الرابع عشر، وأصبحت من أهم رقصات
 البلاط في ذلك الوقت حتى سميت رقصة المنويوت (برقصة للملوك) أو
 (بالرقصة الملكية) وأصبحت رقصة المنويوت تؤدي في جميع بلاد أوروبا،
 لما لها من شهرة واسعة وقبول لدى المؤدين.

ورقصة (المنويوت) تتطلب الرشاقة والمرونة والطابع الارستقراطي
 الراقص سواء في جسم المؤدي أو في الأيدي أو الأرجل أو في علاقة
 المؤدي مع المؤدية، فهذه للرقصة تتطلب إحساس رفيع بالحركة والخطوة
 والموسيقى وتشير فاسليفا- روجر ستفنسكيا ان الملك لويس الرابع عشر

(١) فاسليفا- روجر ستفنسكيا تاريخ الرقص الحياتي.. ص ٨٤.

قد تعلم الرقص على يد (بوشان) الذي كان يرأس أكاديمية الرقص الفرنسية، وقد علمه رقصة المنويت وكانت تؤدي في ميزانمين على شكل S أو على شكل Z والرقصة تتكون من الآتي:

- يوجد قبل الرقصة ٨ مازورات لتحية للقرن الـ ١٧

- وتتكون من ٥ أشكال

الشكل الأول

٨ مازورات مقياس موسيقى ٤/٣

ويقوم النساء والرجال بأداء أربع مرات (بامنيويت)

الشكل الثاني

٨ مازورات ٤/٣

المازورة ٤-٣-٢-١

عمل ٢ مرة بامنيويت بدوران حول أنفسهم السيدات اتجاه اليمين

والرجال اتجاه اليسار بحيث ينهوا وجههم لبعض

المازورة ٦-٥ تحية القرن الـ ١٧ للرجل

المازورة ٨-٧ تحية القرن الـ ١٧ للسيدات

الشكل الثالث

٨ مازورات ٤/٣

المازورة ٤-٣-٢-١

أداء مرتين بامنيويت للأمام بحيث يمر كل شخص من الآخر بخط

مائل

Deaganal في اتجاه اليمين

المازورة ٦-٥ أداء ٦ خطوات حول أنفسهم السيدة في اتجاه اليمين

والرجل في اتجاه اليسار حتى يكونوا وجههم لبعض

المازورة ٧-٨ أداء تحية القرن الـ ١٧ للرجال والنساء

الشكل الرابع

٨ مازورات ٣/٤

الاستعداد صف الرجال وجهه للجمهور - وصف النساء وظهرهم للجمهور

المازورة ١-٢-٣-٤

أداء ٢ بامينويت للأمام بحيث يذهب الرجل لنقطة (١)

والسيدة لنقطة (٥)

في آخر المازورة (٤) عمل ثلاث خطوات على Releue حتى

يصبحوا في أماكن بعضهم

المازورة ٥-٦ أداء (٢) بامينويت السيدات تسير إلى نقطة (١)

والرجال إلى نقطة (٥) ويصبحوا وجههم لبعض في نهاية

المازورة

الشكل الخامس

٨ مازورات ٣/٤

المازورة ١-٢ أداء خطوة Pas Graue

المازورة ٣-٤ أداء ٦ خطوات لتغيير الأماكن

المازورة ٥-٦ أداء تحية الرجال مع النساء للضيوف

المازورة ٧-٨ أداء تحية لبعضهم

النوتة الموسيقية للرقصة كالاتي:

MEHIST

Allegro moderato

E. Fabb

I. 1. 2.

I

II

III

IV

كما ذكرنا أن الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، لها تأثير واضح على رقص العصور، سواء تأثير إيجابي أو تأثير سلبي والقرن الثامن عشر لم يحظى بالعديد من ظهور الرقصات التي كانت تؤدي في البلاط الملكي خصوصاً الأحداث التي حدثت في فرنسا في هذا القرن ومنها لشتعال الثورة النفسية والتغيرات الاجتماعية والسياسية التي حدثت.

وعلى هذا حدث تغير في تحية بداية الرقص ونهايته لدى الرجال والسيدات للقرن الثامن عشر فتحية الرجال كانت كالآتي:
تحية الرجال

وضع الاستعداد الأيدي في الجنب في Allangee

المزورة الأولى

- ١ خطوة للجنب ونقل الجسم عليها
 - ٢ الرجل اليسرى تأتي في الخلف في Sur-le cou de pied في Pliet
 - ٣ ثني الجسم للأمام
 - ٤ قفل الرجل في الوضع الثالث واتجاه الجسم لأعلى
- تحية السيدات

وضع الاستعداد الأيدي في الجنب في Allangee

المزورة الأولى

- ١ خطوة للجنب ونقل الجسم عليها
 - ٢ الرجل اليسرى تأتي في الخلف في Sur-le cou de pied في Pliet
 - ٣ ثني الجسم للأمام
 - ٤ قفل الرجل في الوضع الثالث واتجاه الجسم لأعلى
- تؤدي مثل تحية الأولاد ولكن البنات ممسكة الفستان

كما ظهر بعض الرقصات منها (المنيويت السريع) ويؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

ورقة (الجافوت) وتؤدي على مقياس ٤/٤ أو ٤/٢ ورقصة (البالونيز) للقرن الثامن عشر وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣ ورقصة (كونتردانس) تؤدي على مقياس موسيقى ٨/٦، ورقصة (تلمبيت) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢، ولكن يمكننا القول بأن أشهر هذه الرقصات على مدار القرن الثامن عشر كانت رقصة (المنيويت السريع) ورقصة (الجافوت) ورقصة الببالوتير.

وتمتاز رقصة (المنيويت السريع) ورقصة (الجافوت) بالعديد من الحركات الرقص الكلاسيكي والتي تتطلب الأداء المهاري الواضع، فما زال التأثير والتأثر بين الرقص الكلاسيكي ورقص القصور مستمراً ونرى مثلاً في ورقصة (الجافوت) والتي تسمى (جافوت فستريس) والذي ابتدعها مصمم الرقصات (فستريس الابن) وهذه الرقصة مدونة في كتاب (جورج دابير) وبها حركات مثل:

Pas assemble- Entrechat quatre- Prise, Foutte- Pas
Glissade - Jete pas Balance- Pas Chusse - Pas de Bourree- Pas
de Zephier.

هذا مع التكوين المعقد للرقصة، إذ يقوم بأدائها أربعة زوجي أي أربع رجال وأربع سيدات.

ورقصة (البالونيز) تجد من الشهرة ما يساوي شهرة رقصة (المنيويت) في القرن السابع عشر فهي دائماً تدخل في عديد من عروض الباليه، والمسرحيات والأوبرات، هذا بخلاف وجودها دائماً في البلاط الملكي، ورقصة (البالونيز) نشأت في هولندا واستمرت إلى القرن التاسع عشر والقرن العشرين لها من بساطة وسهولة ويمكن أن يؤديها أي

شخص، ودائماً كان يفتتح برقصة (البالونيز) الحفل الراقص في البلاط وكان يقدمها الملك أو الأمير وأهم خطوات رقصة البالونيرا كالآتي:

وهي تؤدي في مازورة ٤/٣

وهي عبارة عن قمي للعدة ١-٢ المشي على Demi Point

وفي العدة الثالثة تأتي للرجل من الخلف وتر من وضع الاستعداد

في Demi Plee وتنتجه للأمام مع الطلوع على Demi Point

كما أشرنا ان لكل عصر له أحداثه السياسية والاجتماعية التي تؤثر فيه، وبالتالي تؤثر على النواحي الثقافية والفنية له والقرن التاسع عشر نجده يختلف عن باقي القرون التي سبقته فقد احتفظ ببعض رقصات القرون السابقة وظلت تؤدي في القرن التاسع عشر فمثلاً نجد أن في فرنسا مازلوا يؤديون رقصة (المنيويت) و(الجافوت) ورقصة (بوريه) و(البراند) وانجلترا رقصة (الجيجا) وفي روسيا رقصة (الجافوت) و(المنيويت) هذا بخلاف الاحتفاظ برقصة البالونيرا في جميع البلاد.

وإذا نظرنا إلى القرن التاسع عشر فنجد هو عصر (الفالس) حيث اكتمل رقصة الفلاس في القرن التاسع عشر. كما ظهرت الحفلات للتكرية التي دائماً نراها في المسرحيات والأفلام التاريخية، وأصبح حضور الحفل التتكري من أهم سمات الأغنياء وعلية القوم بدون شك حيث التأثير والتأثر بين موضة الأزياء وبين الحركات الراقصة فالملابس أصبحت أكثر خفة لتساعد على أداء الحركات الراقصة، ويمكن ان التطور الذي حدث في الحركات الراقصة ساعد على ابتكار ملابس بسيطة، ومن خلال هذا ظهر (الفراك) البنلة ذات الذيل الطويل من الخلف للرجال) والتي ظلت موجودة لمدة طويلة جداً في الحفلات العامة والفستان الخاصة بالسيدات موضة.

طبعاً حدث تغير في تحية الرجال وتحية النساء في القرن التاسع عشر كالآتي:

كانت تشبه للقرن الـ ١٨ مع استخدام الأيدي الفتح للجانب سواء للبنات أو الأولاد.

وجدير بالذكر أن تحية راقص الباليه عل خشبة المسرح مأخوذة من تحية القرن التاسع عشر سواء للرجال أو للنساء ومن الرقصات التي ظهرت في القرن التاسع عشر كالآتي:

كندريل الفرنسية على مقياس موسيقى ٤/٢

(شرح وتحليل للرقصة) وتتكون من ٧ أجزاء

رقصة (كونيلون) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (لانسيه) وتؤدي على مقياس موسيقى ٨/٦

رقصة (ايكوسيز) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢

رقصة (الفالس) وتؤدي على مقياس موسيقى ٢/٣

رقصة (اليمان) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (المازوركا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (البولكا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢

رقصة (الشاكرون) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٢

رقصة (بادي براي) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٤

رقصة (بادي كاتر) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٤

رقصة (بادي تروا) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

رقصة (المنيون) وتؤدي على مقياس موسيقى ٤/٣

ومن أهم هذه الرقصات كما ذكرنا من قبل هي رقصة (الفالس)

حيث ان القرن الثامن عشر اشتهر برقصة (المنيويت) ورقصة (الجافوت)

ولكن رقصة (الفالس) أصبحت أشهر كل رقصات القصور من القرن السادس عشر وحتى القرن العشرين.

حيث أن هذه الرقصة تؤدي في كل مكان وزمان ويؤديها كل شخص ورقصة (الفالس) حسب ما ذكر (فراني كلينجبيك) Vranequ في كتابة (الفالس الخالد) الصادر في فيينا عام ١٩٤٠ إن رقصة (الفالس) هي نابعة من (فيينا)، ونحن نعلم كم ظهر من فالسات عالمية شهيرة، ونجد أن عروض البالسيه لا تخلو من حركات الفالس الراقصة وعديد من الأوبرات والمسرحيات، فرقصة (الفالس) هي رقصة كل إنسان ويقول (كارت ساكس) Sachs Curt في كتابه تاريخ الرقص العالمي أن الإنسان عندما يسمع موسيقى الفالس لا يستطيع أن يتوقف ويجد نفسه يدور ويلف مع هذه الموسيقى.^(١)

ونقول فاستليفا - روجر ستفنسكيا عن كلمة الفالس: إن كلمة الفالس كانت تتطلب في القرن الثامن عشر وفي بعض المخطوطات القديم نجد "Wqlzen" - "Walzen" - "Weller" وتعني الدوران^(٢)

وخطوات الفالس عبارة عن الآتي:

أ- منفرد

ب- زوجي

ج- في خط مستقيم

د- في دائرة

(١) Suchs C.: World History of the Dance P. ٢٦٨.

(٢) فاسيليفا- روجر ستفنسكيا تاريخ الرقص الحياتي، ص ١٧٨.

٥- في تكوين

أن القرن العشرين يعتبر أكثر القرون ظهوراً لأحداث عديدة متلاحقة سياسية واجتماعية واقتصادية فإن نشوب الحروب والسباق لاستعمار البلاد وظهور طبقات اجتماعية متطاحنة أبرز تغيرات عديدة للمجمعات كلها، وحدث ما يسمى بعدم الأمان للإنسان وظهر هذا في الإفرازات الفنية سواء من خلال الفن التشكيلي أو من خلال الأدب والمسرح، وبهذا لم يعد رقص القصور كما هو بل أثرت فيه كل هذه الأحداث.

ولم تقم المأدبات والحفلات كما كان يحدث من قبل كذلك ظهر ما يسمى بأماكن الرقص، التي يجتمع فيه مجموعة من الناس يرقصوا معاً، يمكن القول بأنه قد حدث تطوراً لرقص القصور فقد بدأ يؤدي في صالات الرقص، وأخذ اسماً له هو (البال- دانس) Bal- Danc رقص البلاط أي امتداد لرقص القصور وتؤدي فيه رقصات مثل رقصة (الفالس) بأنواعه المختلفة سواء (فالس في ثلاث خطوات) أو (فالس في خطوتين) كذلك رقصة (البالونيز) ورقصة (التانجو)، ورقصة (السامبا) ورقصة (الرومبا)، وهذا التطور الجديد المنطلق من رقص القصور ويسمى (البال- دانس) يؤدي في بلاد عديدة سواء في أوروبا أو في الأمريكتين، وجدير بالذكر بأن هذا النوع الجديد النابع من رقص القصور، احتفظ بالملابس التي كان يرتديها الرجال وهي (الفراك)، وبالنسبة للسيدات احتفظن بالفساتين الواسعة المزركشة الطويلة، مع نفس تسريحة الشعر التي كانت موجودة في أواخر القرن التاسع عشر.

و(البال- دانس) له مسابقات محلية وعالمية وله مدارس خاصة لتعليمه، وينال قبول كبير من الراغبين لأدائه، وكذلك امتحسان من المتفرجين، وهكذا نجد أن رقص القصور الذي كان يؤدي في قاعات

القلاع والقصور ويرقصه الخاصة أصبح الآن يؤدي في صالات الرقص ويرقصه العامة.

إن الرقص الذي يؤدي في القصور أو ما يسمى بالرقص التاريخي يعتبر أساس من أسس تعليم فن الباليه بجوار الرقص الكلاسيكي، والرقص الشعبي العالمي والرقص المزدوج، لما يحتويه على عناصر حركية هامة وطابع يعبر عن كل عصر وكل قرن فهو موجود في مدارس الباليه العالمية، وتنقسم دراسة الرقص التاريخي إلى ثلاث سنوات، النسبة الأولى منه يدرسها أطفال المرحلة النية ٩-١٠ ويدرس فيها أوضاع الجسم والأرجل والأيدي وبعض الخطوات الراقصة الأساسية وبعض الرقصات مثل البولونيز، والفالس والبوكا والمازوركا.

والسنة الثانية للمرحلة السنية من ١١-١٢ سنة يدرس فيها رقصات مثل (شاكون) و(بادي كاتر) و(بادي ثروا) و(كدريل الفرنسية) وتكوينات معقدة (البالونيز) (الفالس) السنة الثالثة للمرحلة السنية من ١٦-١٧ سنة ويدرسون فيها تحية ورقصات القرن السادس عشر، والقرن السابع عشر، والقرن الثامن والقرن التاسع عشر، والقرن العشرين، لما يحتوي من هذه الرقصات من صعوبة وتطلب معرفة جيدة للرقص الكلاسيكي وإحساس بالحركة وأداء لطابع كل عصر وكل رقصة.

إن الرقص التاريخي يقوم على النواحي العلمية له ودوره الفعلا في تكوين رقص وراقصة الباليه، كذلك فهو من الثراء لكي يمكن الإستعانة به في عروض فن الباليه- طبعاً يستعان به - ولكن ليس بالشكل الكافي، عن تطور الرقص التاريخي من القرن الـ ١٦ حتى القرن الـ ٢٠ يحتوي على مفردات حركية عديدة ومتنوعة يمكن للمبدع ومصمم الرقصات أن يستعين بها ويطورها حسب رؤيته وبالتالي يمكن تجسيدها على خشبة

المسرح، واليوم لا يوجد ما يسمى بالشكل المعين لعرض الباليه بل يمكن استخدام عديد من الحركات الراقصة لإثراء العمل الفني.

بعد هذا التجوال أرجو أن أكون قد أظهرت بعض ملامح رقص القصور وذكر رقصات كل قرن مع شرح رقصة من أهم رقصات هذا العصر كمثال له حتى يتسنى لنا معرفة هذا القرن ومميزاته وحركاته وطابعه إن لرقصات القصور كان لها دور واضح في رفع الإحساس الفني بالحركة والموسيقى لدى المؤدين حتى وأن كانوا من علية القوم، ولكن أصبح الآن جمع الشباب يؤدون الرقصات المختلفة بحماس واضح وأداء جيد يعبر عنه أحاسيسهم وفكرهم وعن وجدانهم، والرقص بدون شك هو مجال التعبير عن الذات وعن الفكر وعن الروح.

أرى أن القرن الحادي والعشرين قد يقدم لنا مجموعات من الرقصات الجديدة التي قد تشتهر مثل المنيويت والناجوت والفالس، وتكون هذه الرقصات تعبيراً صادقاً عن إنسان القرن الحادي والعشرين وتجسداً لأحلامه وثقافته ووجدانه.

المادة غير العربية

* البحث

* المقال النقدي

ملخص بحث "البعد الخيالي والذاتي عند

لويـز دي جاردان

في رواية "لـاـلـاف"

د. حنان بهي الدين منيب(*)

تستعرض الأبيـبة لويـز دي جاردان من خلال رواية "لـاـلـاف" لقطات من سيرتها الذاتية، عن طريق مزج ذكريات الصبا والشباب بخيال الروائية ذات الخمسين ربيعاً.

وعندما تناولنا الرواية بالتحليل والدراسة تبين لنا أن هناك خطاً رقيقاً، يكاد يكون غير مرئي بين السرد الواقعي والسرد الخيالي.

فنظريات النقد الأدبي الحديثة التي قام بتسجيلها ثم تفنيدها على مساحة الأبيبة الفرنسية كل من "غليب لوجون" و"غليب جارسبارين" - كما تؤكد ميلاد نجم جديد في سماء الأئب الذاتي، ألا وهو السرد الذاتي الخيالي.

وتتلخص الأجزاء الرئيسية للدراسة في النقاط التالية :

- ١- سرد لفترة الصبا والمراهقة والشباب التي مر بها قطار عمر الأبيبة، بالرغم من رحلته القصيرة.
- ٢- سرد ووصف لشخصيات تاريخية واقعية وأخرى خيالية، استعانت بها المؤلفة؛ لاستكمال النسيج الفني للرواية.
- ٣- تحليل مستفيض للزمان، الذي أولته الكاتبة أهمية كبرى؛ لإبراز المراحل السنية المختلفة التي مرت بها.
- ٤- وصف دقيق للمكان الذي شكل القالب النفسي والمادي الذي صبت بداخله الأبيبة خلاصة تجارب مريرة وأخرى سعيدة.
- ٥- تحليل لأوجه التناص المختلفة داخل الرواية .

وجدير بالذكر أن المراسلات الإلكترونية، التي كانت بيني وبين المؤلفة إنما شكلت الحد الفاصل في مدى مصداقية تطبيق وتعميم نظريات الأبيبة المختلفة بصورة نمطية على أوجه السرد الذاتي في الرواية محل البحث.

FIKR WA IBDDA'

Conclusion	p.44
Annexes	p.47
Courriels échangés avec l'auteur.	p.47
Bibliographie	p.51
I.Corpus	p.51
II.Ouvrages sur l'autofiction, l'autobiographie, les Mémoires et leurs genres connexes	p.52
III.Articles, revues et périodiques sur Louise Desjardins	p.56
IV.Articles, revues et périodiques sur l'autofiction et l'autobiographie	p.58
V.Ouvrages d'ordre général	p.60
VI.Articles, revues et périodiques d'ordre général	p.61
VII.Thèses	p.62
Table des matières	p.63

Table des Matières

Introduction	p.3
▪ Le roman du jeu	p.3
▪ Vrai ou aussi vrai que la vérité?	p.4
Etre l'auteur de ses œuvres ou l'œuvre de soi-même?	p.7
□ <i>La Love</i> d'une femme à plusieurs facettes	p.8
□ De <i>La Love</i> et non pas de l'amour	p.9
□ Premier amour, premier désir	p.11
Références au réel : miroirs brisés et intertextualité.....	p.13
I. Un clin d'œil au temps écoulé	p.13
A. Personnage principal	p.14
B. Personnages historiques	p.16
C. Personnages extradiégétiques	p.18
II. Intertextualité et sociabilité.....	p.24
Dans la glace du temps	p.27
¹. Evénements historiques	p.27
². Evénements socioculturels	p.29
³. Evénements fictionnels et lieux réels	p.31
A. Villes et témoins	p.33
B. Rues parcourues	p.34
C. Espaces fermés : voyage sentimental	p.36
D. Espaces ouverts : voyage naturel	p.40
E. Espaces urbains : voyage intellectuel	p.42

FIKR WA IBDDA'

- SOUBEYROUX Jacques,

«Lieux dits, Recherches sur l'espace dans les textes espagnols et hispano-américains, (XVIe – XXe siècles» in *Cahiers du C.R.I.*, A-S, no. 1, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 1993.

VII – Thèses

- COLONNA Vincent,

L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature, doctorat de l'EHESS sous la direction de Gérard Genette, Paris, 1988.

FIKR WA IBDDA'

- **BROWN Dan,**

Davinci code, éd. Pocket, 2003, traduit en français par Daniel Roche, éd. Jean-Claude Lattès, 2004.

- **RABAU Sophie,**

L'intertextualité, Paris, GF Flammarion, 2002.

- **SOUBEYROUX Jacques,**

Le Moi et l'espace, Autobiographie et autofiction, éd. Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2003.

VI – Articles, revues et périodiques d'ordre général :

- **MOHARRAM Sahar,**

«Le mot ville entre le discours dictionnaire et l'usage quotidien » in *Paroles*, no. 7, 1995.

- **NABIL OUSSAMA,**

«Sarah d'Al-Akkad : Entre les théories occidentales et l'optique égyptienne» in *Autobiographie et fiction romanesque*, Actes du colloque international, Nice 11-13 janvier 1996, éd. Université de Nice Sophia Antipolis.

FIKR WA IBDDA'

- **MOREAU Pierre-François,**

«Une théorie de l'autobiographie : Georg Misch» in *Revue de Synthèse* : 4^e S., nos. 3-4, Juillet-Décembre 1996, pp. 381-389.

- **RAABE Juliette,**

«Le marché du vécu» in *Individualisme et d'autobiographie en Occident*, éd. de l'Université de Bruxelles, 1983, pp. 235-248.

- **ROCHER Guy,**

«Les modèles et le statut de la femme canadienne-française» in *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 14, no. 1, 1962

- **VIOLLET Catherine,**

«Violette Leduc, de Ravages à La Bâtarde» in *Genèses du «Je» : manuscrits et autobiographies*, Paris, éd. CNRS, 2000, pp. 105-134.

V – Ouvrages d'ordre général

- **BACHELARD Gaston,**

Poétiques de l'espace, Paris, P.U.F., 1981.

FIKR WA IBDDA'

□ GOULET Alain,

«Introduction» in *Voix, traces, événements : l'écriture et son sujet*, Caen, éd. Presses Universitaires de Caen, 1999.

□ GUSDORF Georges,

«Conditions et limites de l'autobiographie», in *Forem der Selbstdarstellung, Berlin, Duncker und Humblot*, 1956.

□ HENRY Anne,

«Imaginaire pour une autobiographie fictive», in *Autobiographie et biographie*, Colloque de Heidelberg, éd. Librairie A.-G. Nizet, Paris 1989, pp. 115-128.

□ LAGNY Anne,

«Présentation» in *Revue de Synthèse* : 4^e S., nos. 3-4, juillet-décembre 1996, pp. 373-375.

□ LEJEUNE Philippe,

- «Vécu / écrit» in *Revue Bref*, no. 13, fév. 1978.
- «Les écritures du moi. De l'autobiographie à l'autofiction.» in *Magazine littéraire*, no. 409, mai 2002.

FIKR WA IBDDA`

- **MONTESSUIT Carmen,**

«La gagnante du Grand Prix littéraire du Journal de Montréal»
in *Le Journal de Montréal*, dimanche 18 décembre 1994.
- **VASSEUR Annie Molin,**

«Louise Desjardins : l'ouverture de l'espace» in *Arcade*,

Automne 1992.
- **VIGNAULT Alexandre,**

«Qualité Québec» in *La Presse*, dimanche 24 décembre 2000.
- **VILLENEUVE Marie-Paule,**

«Dans La Love, Louise Desjardins chante l'amour, la
souffrance et l'isolement avec chaleur et optimisme» in *Le
Droit*, Ottawa-Hull. samedi 28 août 1993.

IV – Articles, revues et périodiques sur l'autofiction et l'autobiographie

- **GAUGAIN Claude & FOREST Philippe,**

«Le roman du Je» in *Etudes de Littérature comparée*, no. 2,
Université de Nantes, éd. Pleins Feux, diff. PUF. 2001.

FIKR WA IBDDA'

- **CHAMBERLAND Roger,**

«La Love» in *Québec Français*, Hiver 1994, no. 92.
- **EMOND Geneviève,**

«A La Love, au pain sec et à l'eau fraîche» in *Tribune*, Nov. 1994.
- **Gylles LEGARE Gylles,**

«Louise Desjardins : La Love» in *Rouanda Express*, 10 octobre, 1993.
- **LAURIN Danielle,**

«Le bal des Ados», in *Voir*, 1^{er} septembre 1993.
- **LEJEUNE Daniel,**

«Au pays de la page blanche où tout est à écrire» in *La Frontière*, mercredi 16 septembre 1992.
- **MARCOTTE Gilles,**

«Trois jeunes romans, inégaux» in *l'Actualité*, 1^{er} déc 1993.

FIKR WA IBDDA'

- RIDLEY Matt,

Génome : autobiographie de l'espèce humaine en vingt-trois chapitres, Traduction de l'anglais par Bella Arman, Paris, éd. Laffont, 2001.

- STEINER Barbara,

Autobiographie, éd. Thames&Hudson, Paris, 2004.

- THOMAS Lyon & ERNAUX Annie,

A la première personne, éd. Stock, 2005

- VILAIN Philippe,

Défense de narcisses, Paris, éd. B. Grasset, 2005.

III – Articles, revues et périodiques sur Louise Desjardins

- ALLARD Jacques,

«Un amour d'Abitibi» in *Le Devoir Québécoise*, dimanche 12 septembre 1993.

- CAYOUTTE Pierre,

«Du lac des Castors au lac Osisko» in *Le Devoir*, dimanche 10 octobre 1993.

- ❑ ***Histoire de l'autobiographie en France***, Paris, éd. Armand Colin, 1998.
 - ❑ ***Pour l'autobiographie***, Paris, éd. du seuil, coll. «La couleur de la vie» 1998.
 - ❑ ***Les Brouillons de soi***, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1998.
 - ❑ ***Le Moi des demoiselles. Enquête sur le journal de jeune fille***. Paris, éd. du Seuil, coll. «La couleur de la vie», 1993.
 - ❑ ***Moi aussi***, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1986.
 - ❑ ***Je est un autre: l'autobiographie de la littérature aux médias***, Paris, éd. du Seuil, 1980.
-
- LEJEUNE Philippe & VIOLET Catherine,

Genèses du «Je», Paris, éd. CNRS. 2000.
 - MEAUX Daniel & VRAY Jean-Bernard,

Traces photographiques, traces autobiographiques, Saint- Etienne, éd. Publications de l'Université de Saint-Etienne, coll.«Lire au présent», 2004.
 - PAVEL Thomas,

Univers de la fiction, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1988.

FIKR WA IBDDA'

- HIPPONE Saint Augustin d',

Les Confessions 2, Tu m'as rappelé vers toi, Bibliothèque Augustinienne 13 (Texte Latin), Traduit par un moine d'En Calcat et une moniale de Dourgne, révisée par le Père Lin Donnat, moine de Saint-Benoît-sur Loire, éd. Sodec-Aim, coll.«Témoins du Christ», 1995.

- HUBIER Sébastien,

Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, Paris, éd. Armand Colin, 2003.

- LECARME Jacques et LECARME-TABONE Eliane,

- *L'Autobiographie*, Paris, éd., Armand Colin, 2004.

- *Autobiography. Essays Theoretical and Critical*, Princeton, 1980.

- LEJEUNE Philippe

- ▢ *Signes de vie, Le pacte autobiographique 2*, Paris, éd. du Seuil, 2005.

- ▢ *Le Pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1975.

- ▢ *Cher écran*, Paris, éd. du Seuil, 2000.

FIKR WA IBDDA'

- GASPARINI Philippe,

Est-il Je?, Roman autobiographique et autofiction, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 2004.

- GELY-GHEDIRA Véronique,

La nostalgie du moi : Echo dans la littérature européenne, Paris, éd. P.U.F. 2000.

- GERARD Genette ,

- *Figure IV*, Paris, éd. du Seuil, 1999.

- *Fiction et Diction*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1991.

- *Nouveau discours du récit*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1983.

- *Figure III*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique» 1972.

- GOUIFFES Nathalie,

Le Biographique, Paris, éd. Magnard, 2001.

- GUSDORF Georges,

- *Lignes de vie. Les écritures du moi*. éd. Odile Jacob, 1991.

- *Lignes de vie, Auto- bio- graphie*, éd. Odile Jacob, 1990.

**II *Ouvrages sur l'autofiction, l'autobiographie, et leurs genres
connexes***

- BACHELARD Gaston ,
Poétiques de l'espace, Paris, P.U.F., 1957.
- COLONNA Vincent,
Autofiction et autres mythomanies littéraires, Paris, éd. Auch,
Tristan, 2004.
- CRINQUAUD Sylvie,

Par humour de soi, Dijon, éd. Universitaires de Dijon, coll.
«Kaléïdoscopes», Centre Image/Texte/Langage, 2004.
- DOUBROVSKY Serge,
 - *Autobiographiques. De Corneille à Sartre*, Paris, éd. des
PUF, 1988.
 - Serge Doubrovsky, *La vie l'instant*, Paris, éd. Balland,
1985.
 - *Le Fils* paru en 1997 chez Galilée et réédité en 2001 chez
Gallimard, coll. «Folio».
- FOREST Philippe ,

Le roman, le je, Nantes, éd. Pleins feux, 2001.

Bibliographie

I *Corpus.*

DESJARDINS Louise

- *So Long, Montréal*, éd. du Boréal, 2005.
- *La Love*, Montréal, éd. Bibliothèque Québécoise, 2000.
- *Pauline Julien, La vie à mort*, Montréal, éd. Leméac, 1999.
- *Darling*, Montréal, éd. Leméac, , 1998.
- *Poèmes faxés*, en coll. Avec Jean Paul Doucet et Mona Latif Ghattas, *Trois rivières*, éd. Ecrits des Forges, 1994.
- *La 2^e Avenue*, éd. du Noroît, 1990, rééd. Montréal, l'Hexagone, 1995.
- *La Minutie de l'Araignée*, éd. De La nouvelle Barre du Jour, 1987.
- *La Catastrophe*, en coll. Avec Elise Turcotte, Montréal, éd. de la Nouvelle Barre du Jour, 1985.
- *Les Verbes Seuls*, Saint Lambert éd. du Noroît, 1985.
- *Petite Sensation*, Montréal, éd. de l'Estérel, 1985.
- *Rouges Chaudes, Suivi du Journal du Népal*, éd. du Noroît, 1983.

FIKR WA IBDDA'

1) Dans les années cinquante, c'était la primauté de la religion:

Les religieux réglementaient même la vie la plus intime des gens en refusant l'absolution par exemple aux couples qui pratiquaient quelque sorte de planning familial. C'était aussi la collusion totale du clergé avec le pouvoir civil. Il n'avait pas de ministère de l'éducation et c'était un évêque qui agissait comme autorité suprême en matière d'éducation. Le premier ministre Maurice Duplessis menait la province d'une main de fer tout en étant ultra nationaliste. Par ailleurs il faisait une politique démagogique de bouts de chemin, promettant ceci à l'un, cela à l'autre si on votait pour lui. Après la mort de Duplessis les Vannes se sont ouvertes et la société a fait un grand bond en se laïcisant. Les communautés religieuses à qui appartenaient les écoles, les collèges, les hôpitaux et les orphelinats ont dû vendre leurs établissements à l'Etat après ces années si intenses en changements de toute sorte qu'on appelle cette période La révolution tranquille. Claude se situe exactement dans cette trajectoire en remettant en question la suprématie du pouvoir religieux sur sa conscience.*

*Partie des courriels de Louise Desjardins échangés avec nous entre juillet et décembre 2005.

FIKR WA IBDDA'

constamment surveillées pendant la journée. Il fallait étudier, faire le ménage, aller se promener, etc. Et je n'avais jamais assez de temps pour lire, surtout des romans interdits par l'Eglise. C'était la seule façon que j'avais de pouvoir lire à mon goût. Je ne me rappelle pas m'être fait prendre.

L'aumônier, la scène où il menace de me renvoyer est très pries de la réalité. Il a su que j'avais lu Notre-Dame de Paris et il m'a confisqué le livre qui était un cadeau (dans une belle édition) d'une correspondante française. Il avait su également que j'étais allée voir la Dolce Vita, ce qui avait causé tout un émoi dans ma classe. Cet aumônier s'est reconnu en lisant mon roman et il m'en a beaucoup voulu paraît-il. Il est par la suite sorti du clergé et a épousé cette amie dont Claude parle dans le roman, ce qui a causé quelques problèmes dans son couple, m'a dit une amie que j'ai toujours et qui correspond à Annie dans le roman.

***) Les noms des amis sont changés et leurs personnages sont des mélanges de véritables amis que j'ai eus :**

Sandra Dubreuil était une consœur d'école secondaire. Je l'ai revue une fois il y a quelques années. Elle avait lu *La Love*, mais ne s'était pas reconnue dans aucun personnage. Pourtant je me suis fortement inspirée d'elle pour faire ce personnage.

Danielle Dusseaut était également une bonne amie avec qui je jouais du piano et je crois qu'elle est sortie avec L. (André) un certain temps.

Ronnie est un voisin, c'est même son vrai prénom. Mais je n'ai jamais joué avec lui, c'était plutôt un ami de mon frère Roger.

FIKR WA IBDDA'

fascinaït par son mystère. Mon directeur littéraire m'a suggéré d'amenuiser l'événement en le changeant en accident pour rendre plus crédible le roman (qui n'a rien de bien tragique par ailleurs).

***) La scène du restaurant avec André :**

Cette scène est presque réelle, j'ai connu un garçon qui était fils de médecin et qui étudiait en médecine et que ma mère aimait bien. (L). m'aurait fait un beau parti et il était amoureux fou de moi. Mais moi je ne l'aimais pas, je ne sais trop pourquoi. Je pense que je le trouvais trop infatué. Il m'énervait mais, pour plaire à ma mère, j'acceptais de sortir avec lui. Il m'avait emmenée dans un grand restaurant, le Berkeley, justement, le lieu est réel, et m'avait offert un repas splendide (je crois que le menu est exact, le vin Pommard aussi). Mais tout au long du repas, il ne faisait que parler de son père qui connaissait tous les vins, de sa mère qui cuisinait à la française, de ses projets de devenir riche, etc. La scène de l'indigestion est inventée et tout le reste de la soirée. Mais je me rappelle que je n'avais plus voulu revoir ce garçon après ce repas au restaurant malgré ses invitations répétées. Peut-être était-il trop sérieux pour moi. A cette époque je songeais d'avantage à m'amuser qu'à fonder une famille!

4) La scène de la lecture dans les toilettes et la scène de l'aumônier :

Cette scène est réelle. Presque toutes les nuits, quand j'étais pensionnaire, j'allais lire dans les toilettes parce que nous étions

Annexes

❖ Courriels échangés avec l'auteure.

1) La scène du cimetière avec Eddy :

Ce n'est pas Eddy en fait, c'est un autre garçon qui m'avait invitée à le voir courir sur une piste de stock-cars. C'était un petit délinquant en fait et mes parents ignoraient que je sortais avec lui parce que ma mère l'aurait sans doute trouvé très mal élevé. Je devais avoir 18 ou 19 ans. Je ne me rappelle pas son nom. Et ce garçon amenait ses petites amies au cimetière pour les embrasser, étant certain de ne pas être dérangé par les morts!!! Il m'y avait emmenée après la course et je me rappelle avoir eu très peur car je le trouvais très entreprenant. Il m'avait ramenée à la maison et ne m'avait plus jamais rappelée, me trouvant trop «oie blanche». Dans le roman, je suis sans doute, par la fiction, allée voir ce qui se serait passé si j'avais accepté ses avances.

1) L'accident de Bernard :

Je n'ai pas eu connaissance d'un tel accident parmi les miens. J'avais d'abord fait mourir Bernard qui s'était noyé. Si j'avais gardé cette scène de noyade, il y aurait eu un lien avec ma vie parce que mon oncle Roger, le frère de mon père, s'est noyé à l'âge de 18 ans, quelques années avant ma naissance. J'en avais entendu parler souvent et cet événement tragique me

l'autobiographie tracées et redressées par Philippe Lejeune dans sa nouvelle théorie du *Pacte Autobiographique 2* en 2005.

L'autofiction, devenue un genre à part qui illustre les répliques des autobiographes «c'est moi et ce n'est pas moi», met en cause l'ancienne théorie de Philippe Lejeune du nom propre qui pourrait garantir l'identité narrative.¹⁹ Ce nouveau-né doit être soigneusement distingué des écrits à la première personne, où l'auteur feint d'entrer dans sa fiction.

C'est juste maintenant qu'on a le droit de répondre à la question qu'on s'est posée au début de l'étude : *La Love* est-il un roman autofictionnel ou une autobiographie romancée?

A vrai dire *La Love* remplit les conditions du récit autofictionnel plutôt qu'un texte autobiographique et surtout après les confirmations de l'auteure elle-même qui répondaient à nos questions avec beaucoup de franchise et de précision pour mettre nos premières démarches dans le parcours de sa vie et de ses pages sur la bonne piste.

Bref, vu que *La Love* est un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman, nous devons admettre que ce texte fait partie du nouveau genre forgé, théorisé et justifié par Serge Doubrovsky l'autofiction. Ce genre littéraire très particulier est devenu le synonyme du roman transparent ou de *la ruse autobiographique*.²⁰

¹⁹ - Voir Jacques DERRIDA, *Otobiographie. L'Enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre*, éd. Galilée, 1984, p.47-48.

²⁰ - Voir aussi Serge Doubrovsky, *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, op. cit. pp 61-79

FIKR WA IBDDA'

autofictionnel, réside dans cette renaissance qui tisse, grâce à cette deuxième naissance, une toile de fond qui comporte les mêmes éléments mais vus différemment.

La ville de Rouyn, le quartier modeste, les parents, les copines de classe, le péché, l'église, la messe, le chum juif, l'école, les religieuses, l'amour platonique, les french kisses, les chansons d'amour anglaises, les acteurs français, le conflit arabo-israélien, les différents systèmes socio-politiques et socioculturels, le dialogue sourd des religions, les événements historiques et culturels... Tout, tout tresse les mêmes fils du même tapis social, culturel, idéologique et historique déjà dressé.

Sans chercher à s'éloigner de la vérité pour maquiller ou embellir le parcours du fleuve de sa vie qui ne s'écoulera jamais à contre-courant, l'auteur a réussi à faire renaître son adolescence pour la repartager avec ses amis et ses lecteurs lors de cette deuxième vie, si jamais le destin les avait empêchés de le faire lors de la première.

Et c'est là où on peut confirmer que *La Love* est une autobiographie romancée ou, pour être plus précis, puisque le genre littéraire existe, un livre autofictionnel. Sans essayer de coller une étiquette commune où apparaît le nom de l'autobiographie romancée, le roman autobiographique, le roman-clé ou les Mémoires littéraires etc., ce récit de souvenirs, plus ou moins déguisés, raconte un voyage dans l'univers intime d'une jeune fille canadienne. Il répond aux règles fondamentales de l'autofiction instaurées, prouvées et justifiées par Serge Doubrovsky en 2004 et à celles de

Conclusion

Louise Desjardins, dans sa précieuse tentative de roman autobiographique, dévoile ses premiers battements de cœur, ses premières émotions et son premier amour. Elle nous présente un texte vibrant de tout ce qu'elle a vécu dans son adolescence tout en respectant le vrai cadre social, culturel, idéologique et même historique dans lequel se déroulaient la plupart des événements.

Ses personnages sont, presque tous, réels et représentent un exact reflet du monde des jeunes étouffés par les préjugés, les tabous et les obstacles de leur vieille société. Débordant de vitalité et d'énergie, les adolescents trouvent leur asile auprès de leur *Love* où la loi était bafouée, la répression violée et le châtiment refusé.

A travers sa seconde vie, L. Desjardins revit ses souvenirs intimes sur de longues pages de mémoires lointaines et récentes. Elle dévoile les secrets cachés à ses parents, ses amis, ses voisins, son entourage et surtout à son bien-aimé. Elle retrouve sa vie passée avec ses bons côtés, ses moments difficiles et ses petits détails.

Comme un acteur positif et actif à la fois, Louise Desjardins remet à son lecteur une grande partie de son esprit, sa conscience, ses sentiments. Elle revit avec lui, à différentes reprises, les mêmes expériences de son déjà-vécu. La grandeur de son roman, à la fois autobiographique et

FIKR WA IBDDA'

Jovite, Sainte-Agathe et enfin Montréal est un voyage plutôt de l'adolescence à la jeunesse, pure et mûre, confirmé par les paroles de Claude : *Bye bye Noranda. Je ne reviendrai plus,*¹⁰ Elle commence à découvrir d'autres lieux, d'autres villes à vrai dire d'autres vies.

Le voyage de six mois en Europe de Paris à Rome passant par *Avignon, Marseille, Aix-en-Provence, Milan, Venise* surtout avec Olivier Thiers le petit copain français de Claude, enchante cette adolescente émerveillée qui crie de joie :

*Je suis au ciel, en chair et en os, au cœur d'une page de roman.*¹¹

Et c'est ainsi que nous pouvons affirmer, enfin de compte, que le recours aux vrais noms de villes comme *Montréal* pour situer les événements, aux noms des rues comme *Saint-Germain-des-Prés* pour décorer le cadre narratif, aux noms des musées comme *le musée du Louvre* pour étaler une toile de fond historique, aux noms des cafés comme *Le café de Paris* pour déclencher les problématiques linguistiques, aux noms des foyers et couvents comme *le foyer de Sainte-Marie* pour faire entendre un dialogue de sourds entre les jeunes qui se moquent des confessions et les instructeurs religieux, etc. Tous ces éléments d'espaces vrais ont bien réussi à encadrer cette fiction spontanée.

¹⁰ - *Ibid.*, p. 96.

¹¹ - *Ibid.*, p. 130.

Le lac de la Vieille, la Côte de Joannès etc., c'est la verdure, la nature sauvage, le paysage naturel et sentimental en pleine beauté.

E. Espaces urbains : voyage intellectuel.

Les noms des endroits qui se poursuivent dans la tête de Claude : *Montcon, Vancouver, North Bay, Cochrane, et Timmins* permettent à Claude de lancer la bombe socioculturelle qu'elle voulait faire éclater dès le début du roman : *Les juifs, ça se mêle pas aux autres en amour. Ils gardent ça pour eux, entre eux, comme les catholiques.*¹¹

Au bord du *canal Rideau* en face du *parlement et près de la gare*, un décor bien précis pour aborder le sujet délicat de l'indépendance du Québec et *l'exploitation des Français par les Anglais*. Un appel enthousiaste pour un équilibre politique à revendication précise.

Politique, culture, sentiments, nature vierge etc., tout se mélange pour rapprocher les idées libertines de Pierre-Paul de celles de Claude la jeune journaliste. Cette scène d'amour imaginée est bien dessinée par des traits référentiels juste pour dire que *Le Québec devrait se séparer du Canada* et que le Québec devrait être indépendant. Les jeunes réclamaient un «divorce heureux» en faveur de leur propre identité.

Le dernier voyage *de Noranda à Montréal* passant par *Cadillac, Malartic, Val-d'Or, Louvicourt, Grand-Remous, Mont-Laurier, Saint-*

¹¹ - Louise Desjardins, *La Love*, op. cit., p. 64.

FIKR WA IBDDA'

Prenons comme exemple *le stock-cars à Mc Watters* où Eddy va surprendre Claude par son nouveau comportement de coureur de stock-cars séduisant mais vulgaire et rude.

Un autre exemple celui du *cimetière de Noranda-Nord* qui est le réel-fictionnel le plus flagrant de tout le roman. Il s'agit d'un vrai lieu qui est le cimetière; une vraie personne qui est l'auteure et enfin d'un deuxième personnage à la fois vraies et fictives puisqu'il existe mais il n'a pas le même prénom qu'en réalité. En effet ce n'était pas Eddy mais *un petit délinquant qui avait l'habitude d'emmener les jeunes filles au cimetière pour les embrasser*¹⁷. Une vraie scène qui décrit une tentative de viol de pudeur d'une *oie blanche*¹⁸ mais poussée à l'extrémité de l'imagination du narrateur puisqu'elle ne s'est pas terminée de la même manière avec laquelle elle a été rédigée.

Dans le train, qui passe parmi les plus beaux sites naturels du monde à destination de Toronto, Claude a passé sa nuit d'amour et de tendresse avec Eddy pour goûter *La Love* que sa mère et sa société lui ont interdit pour de longues années.

La *rivière Avon* à Stratford est le décor extérieur tout indiqué pour une nuit hésitante entre la formation religieuse que Claude a reçue et son désir de faire l'amour avec son bien-aimé au bord de la rivière.

¹⁷ - Louise Desjardins dans ses courriels échangés avec nous le 10/11/05.

¹⁸ - Scène décrite en détails par Louise Desjardins à plusieurs reprises dans ses courriels échangés avec nous le 02/11/05.

*splendide.(...) La scène de l'indigestion est inventée et tout le reste de la soirée.*¹¹

D. Espaces ouverts : voyage naturel

*J'ai toujours eu conscience d'être enfermée
dans des édifices très hauts. La verticalité me cernait dans
un sentiment d'emprisonnement et d'oppression (. .)*

Je passe beaucoup de temps hors de la ville.

C'est sauvage, le lac est très beau.

C'est merveilleux, j'y retrouve ma tranquillité.

Louise Desjardins.¹²

L. Desjardins emprunte du monde de la réalité les éléments spatiaux pour les faire glisser entre ses lignes et sur ses pages pour faire cette nouvelle «recette» magique d'autofiction. Même l'espace ouvert localise le personnage décrit et le caractérise moralement et physiquement d'une manière presque concrète.

¹¹ - Louise Desjardins dans ses courriels échanges avec nous le 03/10/05.

¹² - Louise Desjardins, «L'ouverture de l'espace», *op. cit.*, p. 55.

FIKR WA IBDDA'

Le petit appartement d'une pièce louée par Claude et qui se situe au 2269 *Maplewood*, constitue enfin le début de la liberté totale, l'indépendance permanente et aussi le mûrissement de la fille presque vierge jusqu'à ce jour-là. Sa première vraie nuit de noce était avec son collègue Roger dans sa petite pièce, son studio et son vrai royaume de liberté. C'est là où elle se déshabille complètement de son éducation religieuse et de sa formation culturelle. C'est juste maintenant qu'elle se pose la question : pourquoi une œuvre de chair doit-elle être *en mariage seulement*?

Le restaurant le Berkeley est un restaurant pour l'élite de la société, un restaurant étoilé dirait-on. André est un personnage vrai qui était fou d'amour de Louise et qui voulait à tout prix l'épouser. Vu qu'elle ne l'aimait pas, elle s'amusait à accepter de temps en temps ses invitations pour plaire à sa mère qui avait une grande admiration pour lui. L'auteure se souvient de tout, le menu, le repas, le vin, les assiettes en vraie porcelaine, le couvert en argent etc. Une scène chargée d'éléments réels mais qui se termine par une pure fiction d'une terrible indigestion. Le couple se sépare à la fin de la soirée une fois pour toute mais la scène vit au fond de l'âme de l'écrivaine qui ouvre son cœur au lecteur :

Il était fou amoureux de moi. Mais moi je ne l'aimais pas, je ne sais trop pourquoi. Il m'avait emmenée dans un grand restaurant, le Berkely, justement le lieu est réel, et m'avait offert un repas

FIKR WA IBDDA'

la sœur aînée de Bernard ou plutôt de l'un de ses frères. Elle voulait inventer un accident qui pourrait mettre en relief la crédibilité de son roman sans recourir à un événement tragique réel. L'écrivaine n'a pas voulu s'inspirer de la mort de son oncle Roger, le frère de son père, qui s'est noyé à l'âge de 18 ans.

Le couvent de Sainte-Marie à Ottawa est le lieu de la censure intellectuelle à la perfection. La scène de la lecture nocturne dans les toilettes est une scène réelle gravée dans la mémoire de l'auteure. On lui a confisqué le roman *Notre-Dame de Paris* parce que les romans français étaient interdits par l'église. On y voit l'hypocrisie quand l'aumônier parle de mauvaises idées et des livres impurs. L'auteur n'oublie pas le clin d'œil de jeune fille : *il (l'aumônier) a une blonde à Paris !*

Notons bien que l'auteure se sert d'un endroit réel pour tirer ses flèches fictionnelles sur l'hypocrisie religieuse, culturelle et sociale.²⁴

La chambre de Madame Beauséjour²⁵ est le meilleur endroit pour le départ vers une attaque personnelle contre les préjugés de l'ancienne société canadienne. Madame Beauséjour donne congé à Claude de sa chambre juste pour pouvoir aller à la messe et faire par la suite sa communion de tous les matins en paix. Pour cette dame, d'un certain âge, juste le fait de louer deux chambres chez elle à des jeunes de deux sexes différents la rend coupable à ses propres yeux et aux yeux de son Dieu.

²⁴ - Dans ses *couverts* avec nous, Louise Desjardins complète l'histoire de l'aumônier qui est sorti du clergé pour épouser cette petite blonde.

²⁵ - Notons le choix du nom fictif et ironique attribué à la propriétaire de la maison.

FIKR WA IBDDA'

La vérité se trouve dans le vrai voyage à Ausable Chasm aux Etats-Unis, dans le petit motel, dans le petit déjeuner présenté par la serveuse, dans les nuits passées avec Eddy et surtout dans sa phrase à Claude ou plutôt à Louise : *«C'est pas grave, je vais épouser «A.» et toi je te garderai comme maîtresse.»*⁴⁷ La fiction est toujours présente puisque le garçon était un confrère d'université et non pas Eddy son bien-aimé.

Le *grand magasin* de musique, lieu de la première rencontre entre le père et la mère d'Eddy, a servi d'un bon cadre religieux, culturel, artistique et social. Cette rencontre met en relief le modèle des femmes catholiques qui se convertissent, par amour, au judaïsme afin de pouvoir se marier avec des hommes juifs.

L'auteure démasque aussi la réaction agressive mais cachée contre cette communauté juive dans la ville canadienne. La mère de Claude est le meilleur exemple de la catholique pratiquante qui répète tout le temps les mêmes paroles que le curé de l'église :

seuls les vrais catholiques vont au ciel (...)

*Hors de l'église, point de salut.*⁴⁸

Le lac *Opatatika* où tombe l'arbre sur la tête du frère Bernard, est un lieu réel ainsi que l'*hôpital Youville*. L'hôpital où Bernard a été hospitalisé est vrai et reste témoin jusqu'à nos jours. Par contre l'accident n'a jamais existé dans la réalité mais uniquement dans l'imagination de L. Desjardins,

⁴⁷ - Louise Desjardins, dans ses courriels échangés avec nous le 02 11 05

⁴⁸ - Louise Desjardins, *La Love*, op. cit., p. 21.

C. Espaces fermés : voyage sentimental

Espaces fermés, obscurs ou lumineux, tristes ou gais, vides ou pleins, chauds ou froids, matériels ou spirituels... tout joue sur la psychologie de l'écrivaine pour se référer à ces endroits de base et rédiger ces souvenirs romancés.

Notons par exemple les vrais noms de *restaurants* comme *Radio Grill*, un des quatre restaurants chinois de la ville, qui sert de lieu de rencontre et de vie des jeunes au sous-sol de l'*hôtel Radio*; le nom du club où les jeunes passent leurs soirées dansantes des vendredis comme le *Teen Beat Club* ; la *salle de danse* des *Canadian corps* où Eddy a emmené Claude à danser pour la première fois etc.

Le chalet de Sandra Dubreuil, qui se situe dans *les bois*, est bien décrit pour dévoiler le souvenir du premier bal auquel Claude a assisté et surtout pour trouver l'occasion de critiquer les grosses fortunes de gros vendeurs de chars tels que le père de Sandra. Les détails de cet espace est d'une importance unique pour identifier un monde extrêmement riche face aux vrais citoyens de la ville extrêmement pauvres.

L'hôtel Noranda est là pour un autoportrait de l'auteure qui se décrit par sa propre plume et à travers ses propres yeux dans le miroir de cet espace fermé.

L'hôtel nowhere, qui sert de passage pour une nuit avec Eddy qui l'emmène aux Etats-Unis, représente le premier voyage hors de son pays.

FIKR WA IBDDA'

Osisko et où loge la famille Dusseault, est la rue habitée par les classes riches comme celle des médecins.

Cette classe sociale est représentée par le père de Danielle Dusseault qui habite une maison, de deux étages *sur le chemin de Trémoy, une rue très sélecte avec des grands arbres et de grosses maisons en bordure du lac Osisko*". Le lieu et l'adresse c'est juste pour renforcer l'idée du grand écart qui existe entre les différentes couches sociales comme celle de la famille Ethier et la famille Dusseault.

La *rue Mc Quaig*, qui marque le dernier point avant l'arrivée au terminus de Rouyn, est gravée dans la mémoire de l'auteure. C'est là où elle a décidé de rompre avec Eddy qu'elle a surpris les mains dans les mains de sa copine de classe Sandra.

La 2^e *Avenue*, pleine de Polonais mariés avec des Canadiennes était la meilleure solution proposée par la maman de Claude pour l'éloigner d'Eddy le juif. Derrière cette plaque de la 2^e *Avenue* se manifestent les préjugés canadiens sur la différence de religions, de langues et de mentalités. Cette mentalité culturelle a détruit un éventuel mariage mixte entre Claude et Eddy.

" - *Ibid.* p. 57.

FIKR WA IBDDA'

Prenons comme exemple le parcours bien détaillé du bus qui part de la ville de *Rouyn* pour arriver à Ottawa où la jeune Claude va s'installer pour ses nouvelles études et qui met dix heures de route. Le voyage est très bien décrit : le beau *parc La Vérendrye*, le *Grand-Remous* pour un dîner en route, *la rivière Gatineau* admirée par la fenêtre du bus, les grands arbres de *Maniwaki*, etc. Ce beau décor vrai et passionnant est, dirait-on, le parcours personnel et le voyage intérieur de l'âme de L. Desjardins. L'auteur quitte son adolescence pour entrer dans sa période formatrice.

La ville d'Ottawa, le terminus à la fois réel et symbolique représente le parcours des jeunes Canadiens, dans les années cinquante et soixante, qui se libéraient petit à petit de l'oppression. Ils ressentaient cette souffrance dans la vie de tous les jours sur tous les plans notamment sur le plan intellectuel.

De nouveau *la grande ville de Montréal*, que Desjardins s'amuse de temps en temps à l'appeler la *Jungle montréalaise*, constitue un cimetière de secrets canadiens. Sandra lors de sa relation avec Eddy tombe enceinte. Sa mère refuse le bébé et envoie Sandra à Montréal pour un accouchement clandestin. C'est là où le péché sera enterré.

B. Rues parcourues

Les rues renforcent aussi cette dimension de réel et de biographie dans le roman. La rue *Trémoy*, qui ne se trouve pas loin du beau *Lac*

FIKR WA IBDDA'

A. Villes et témoins

La ville de Noranda, la ville natale de l'écrivaine, est le premier endroit qui nous accueille dès la première page où *le gaz de la mine envahit le ciel*.⁹¹ Cette ville modeste qui regroupe quelques communautés, quelques religions et plusieurs idéologies est une référence réelle au vécu de l'écrivaine. Les noms des villes croisées lors du parcours de vie de L. Desjardins se suivent :

La ville de Rouyn, où se trouve le couvent du Saint-Esprit, est la vieille maison où Claude a passé ses premières années d'études. Dans cette cité pétrie de traditions et d'interdictions, on ne peut pas espérer se libérer des traditions tout simplement en refermant les volets du passé ou en affirmant l'existence de soi-même. On ne peut pas ouvrir de nouvelles fenêtres sur la vie sans entraves ni contraintes. La ville modeste et bien enfermée sur elle-même, le quartier moyen replié sur ses curieux habitants qui ne voient même pas le lac Osisko à travers leurs fenêtres, la maison de Claude qui se situe loin du centre ville etc. Tous ces éléments servent à encadrer la souffrance morale des jeunes qui cherchent un endroit relativement plus ouvert.

En effet, les vrais noms confirment la dimension véridique du texte et les aspects réels gravés dans la mémoire de l'auteure. Ces quartiers jettent la lumière sur la vie sociale des habitants du quartier, les coutumes, les traditions et surtout les mentalités.

⁹¹ - Louise Desjardins, *La Love*, op. cit., p. 9.

FIKR WA IBDDA'

personnalité de l'auteure, révéler sa psychologie dans son univers très intime par un moyen très simple que Bachelard appelle la «topo-analyse» qui *étudie psychologiquement et intimement les sites de sa (de l'auteur) vie intime.*⁹⁹

La romancière a fait le tri de ses souvenirs avant de faire le choix de ses endroits. Elle n'a pas essayé de réutiliser la totalité de l'espace référentiel. Les villes cosmopolites sont toujours les mêmes mais les indications spatiales diffèrent selon le moral de l'auteure ainsi que son état d'âme. La mémoire capte l'espace et l'âme capte les souvenirs affectifs. Les champs s'élargissent et l'espace change selon l'âge de l'écrivaine ainsi que les différentes étapes de sa vie privée. L'enfant grandit et quitte l'école ainsi que la maison familiale. Ensuite, l'auteure dit adieu à sa ville natale avec ses rues et ses espaces fermés bien décrits. Enfin, elle s'ouvre sur le plus grand espace des jeunes celui de l'Europe avec tous ses plaisirs et ses passions. Cette ouverture d'espace ainsi que ce long parcours sentimental, intellectuel et professionnel situé dans un cadre extérieur et intérieur pourraient être classer sous cinq rubriques :

- A. Villes et témoins.
- B. Rues parcourues.
- C. Espaces fermés : voyage sentimental.
- D. Espaces ouverts : voyage naturel.
- E. Espaces urbains : voyage intellectuel.

⁹⁹ - Gaston Bachelard. *Poétiques de l'espace*. Paris, P.U.F., 1957, p. 27

FIKR WA IBDDA'

de la mort de la maman d'Eddy. Cette scène constitue l'apogée du mélange et du mixage magique entre la réalité et la fiction dans le roman.

Notons bien que les scènes s'entrecroisent et s'entremêlent à tel point que l'auteure arrive à peine à se masquer.

¶. Événements fictionnels et lieux réels

Rouyn-Noranda est un endroit où n'existe aucune barrière :

pas de clôtures, l'horizon est vaste,

le ciel est vaste, les rues sont larges, les maisons sont basses.

Un espace physique qui favorise l'espace mental.

Louise Desjardins.²⁹

Les événements créent le cadre général dans lequel se déroule l'histoire de la jeune Canadienne. Ils constituent l'étoffe authentique de sa robe usée mais recousue avec beaucoup d'habileté à tel point qu'on arrive à peine à distinguer le passé du présent, le réel du fictif et la pure autobiographie de l'autobiographie romancée. Les lieux cités sous formes de noms de ville, de quartiers, de rues, de restaurants... forment la toile du fond d'un tableau socioculturel à couleur vive, voire flagrante. L'ensemble de ces lieux forme un «espace» dans lequel se déroule l'action du roman. L'étude de l'espace dans *La Love* est destinée uniquement à compléter la

²⁹ - Louise Desjardins, «L'ouverture de l'espace» in *Revue Arcade*, automne 1992, p. 51.

FIKR WA IBDDA'

pieds de l'Europe jusqu'à Jérusalem en acte de soumission à Dieu, signe de croyance et de pèlerinage spirituel.

De même, l'allusion à l'âge de Claude met l'accent sur le côté réel de la biographie de Louise pour dévoiler l'auteure. Celle-ci fête *Noël* en Noranda en pleine famille. Elle n'oublie pas de laisser le lecteur regarder, à travers le trou de la clé de la porte du temps, les secrets intimes de sa famille. La pratique des coutumes et des traditions, qui remontent à très loin dans l'histoire culturelle et religieuse des européens, existe toujours au sein de sa vie familiale et sociale. Même ses amies, Danielle et Yvonne sont parties, l'une à Montréal et l'autre en Floride, pour passer Noël avec la famille pour mettre en relief cette tradition religieuse et sociale qui existe jusqu'à nos jours.

Les grandes fêtes des *Pâques* passées à Ottawa loin de la famille représentent le début de l'indépendance personnelle de Claude déjà lancée depuis quelques années.

La journée internationale de la *fête du travail* trouve aussi sa place dans la proposition d'Olivier d'emmener Claude chez les parents de celle-ci en voiture pour passer les congés auprès de sa famille canadienne-française de souche.

Les *fleurs blanches de Muguet* offertes par les gens dans les rues, aux cafés et surtout entre les amis donnent beaucoup de signes véridiques au récit. Ces fleurs emmènent dans cet emballage parfumé une histoire fictive

FIKR WA IBDDA'

contre les Anglais." C'est la raison pour laquelle les sorties de Claude, la jeune canadienne catholique, avec Eddy, le jeune anglais juif, sont restées un secret entre les deux amoureux. Ce qui prouve la haine qu'éprouvaient les indépendantistes catholiques à l'égard des Anglais juifs.

La politique française est critiquée par Jacques, le père d'Olivier, lors du dîner offert à Claude de passage à Aix-en-Provence. Il critique les différents partis : *les gaullistes, les communistes, les socialistes*. En effet, il est *anarchiste*. Claude, à son tour, profite de l'occasion de la présence d'une personne pareille sur ses pages pour critiquer ceux qui prétendent être révolutionnaires et pauvres et qui font des fortunes sur le dos de leurs faux principes. *Parti Libéral ou parti de l'Union Nationale*, d'après Claude, ce sont les partis des riches.

1. Événements socioculturels

Le jour de l'anniversaire de Claude coïncide avec la grande fête religieuse *La Fête des Rois*. C'est une fête religieuse traditionnelle où la famille et les amis se rassemblent autour d'une galette à l'intérieur de laquelle est cachée une fève signe de bonheur pour la personne qui l'aura dans sa part de pâte. Le jour où Claude fête ses *sweet sixteen* elle devient la reine des Rois parce qu'elle trouve la fève magique dans sa galette. En effet, cette fête rappelle l'histoire des trois rois croyants qui sont partis à

⁹⁹ - *Ibid.*, p. 102.

FIKR WA IBDDA'

pas mal de pays dans les quatre coins du monde etc., tous ces aspects ont été évoqués par Claude et son copain André.

Le vrai film *Exodus* de Paul Newman, auquel les deux jeunes ont assisté au cinéma Paramount, n'est en effet qu'un prétexte logique pour aborder ce genre de problèmes politiques. L'avis personnel de l'auteure a été mis dans la bouche de l'acteur qui *exhorte les Arabes à vivre en harmonie avec les juifs.*²²

Parmi les dates, les plus importantes et les plus signifiantes du roman, glissées par l'auteure pour dévoiler une réalité politique et sociale, c'est le jour de la mort du président Kennedy. L'attentat du président américain *John Kennedy* est ressuscité par une scène télévisée où «Jackie» son épouse, avec son tailleur taché de sang, est l'événement le plus important annoncé par Tante Laura. Claude «dévoreuse» de nouvelles et d'informations trouve sa consolation auprès de la revue *Paris match*.

Les monstrueuses guerres américaines contre les Vietnamiens restent toujours vivantes dans la mémoire de l'humanité et surtout dans celle de L. Desjardins à tel point qu'elle signale les films *Hiroshima mon amour* et *Les quatre cents coups* lors d'une soirée solitaire chez ses parents devant la télévision,

Le mouvement nationaliste est représenté par les «gars» de la revue *Mots et Cris*. Ces jeunes barbus, poilus et rassemblés autour de la bière pour des corrections d'articles sur le nationalisme *sont pompés à l'os*

²² - *Ibid.*, p. 86.

FIKR WA IBDDA'

Dans la glace du temps

L'objectif est de célébrer un homme certes,

mais surtout une époque,

un pays et une certaine conception

du monde et de l'humanité

Nathalie Gouiffès.¹⁹

Les événements historiques, culturels et socio-politiques jouent un rôle référentiel très important dans le roman autobiographique aussi bien que dans le roman autofictionnel. Evoquer quelques événements réels dans le roman c'est localiser et confirmer l'aspect véridique du récit ou de la narration.²⁰ Afin de rédiger un souvenir personnel dans un cadre originel, historique soit-il ou même social, L. Desjardins évoque beaucoup d'événements réels versés dans des moules fictionnels.

1. Événements historiques

Le conflit entre les Palestiniens et les Israéliens, *les Arabes et les juifs*,²¹ la position des Nations Unies face à ce problème qui a bouleversé

¹⁹ - Nathalie Gouiffès. *Le Biographique*, éd. Magnard, Paris, 2001, p. 13.

²⁰ - Rappelons-nous le roman très célèbre *Du Vinci Code*, éd. Pocket, 2003, traduit en plusieurs langues et vendu à des chiffres qui ont dépassé les millions de loin. L'écrivain Dan Brown a bien réussi à mélanger la vérité religieuse et la fiction littéraire. IL est arrivé, à partir de quelques données de bases historiques très solides, à faire ce bouleversement de dogmes religieux et de principes historiques auprès de son lecteur par le biais de son imagination très fertile.

²¹ - Louise Desjardins, *La Love*, op. cit., pp. 86-87.

FIKR WA IBDDA'

- Ou enfin pour se rappeler avec ses lecteurs et ses compatriotes du divorce heureux qui a eu lieu à la fin du siècle entre les Canadiens anglophones et francophones?

L'indépendance me laisse perplexe. Les gars sont pompés à l'os contre les Anglais⁴¹.

Personnellement, nous pensons à une réponse beaucoup plus simple : Eddy était un juif anglophone qui suivait mal les longues conversations menées avec ses collègues et ses copains canadiens purement francophones. Pour bien s'exprimer, il était obligé de chercher des mots dans sa langue maternelle. Pour mettre en relief la véracité des dialogues, l'auteure a opté pour un emprunt clair et net de certains termes anglais versés dans des moules intertextuels bien précis tels que: *La volks, thank you; baby; ok; party; see you; screws-drivers; pizza all dressed; un kick; son woman's, sweet sixteen, etc.*

En effet; malgré la simplicité des termes anglais utilisés dans le texte français; le lecteur francophone pourrait tomber dans certaines zones opaques avant d'arriver à décoder le message anglophone transmis à travers des termes purement anglais ou déformés de l'anglais ou même forgés par l'auteure comme nous venons de le signaler.

⁴¹ - *Ibid.* p. 102.

FIKR WA IBDDA'

Les moules dans lesquels le roman de L. Desjardins coule sont un mélange de termes anglais et français. Le dialecte anglais croise au bout d'un long chemin bien déterminé en langue française quelques scènes dialoguées. Ce mixage est un miroir qui reflète la situation d'un Canada bilingue à l'époque. Mais pourquoi l'auteure a eu recours à un tel procédé?

- Est-ce pour ajouter une touche réelle au dialogue fictionnel?

- *Come on; baby; don't cry*¹⁷.

- Est-ce pour étaler ses compétences linguistiques anglophones par le biais d'un roman littéraire à destination francophone?

- *You have a room for tonight?*

- *I'll see.*

- *Well, you can have my appartement if you want*¹⁸.

- Est-ce pour donner l'impression de parler une seule langue tout au long d'une vie rédigée sur ses papiers?

- *Je vais à un party chez Nicole Gauthier.*¹⁹

- *C'est pas grave; you're gonna see*²⁰.

¹⁷ - Louise Desjardins, *La Love, op.cit.*, p. 153

¹⁸ - Louise Desjardins, *La Love, op. cit.* p. 139

¹⁹ - *Ibid.* p. 23.

²⁰ - *Ibid.* p. 96.

FIKR WA IBDDA`

opposées et qui représentent deux cultures, deux éducations, deux atmosphères, deux façons de vivre enfin deux classes tout à fait contradictoires au sein de la même société canadienne.

Le docteur juif de Westmount, ancien témoin de l'ancienne société, a osé passer à la jeune fille des pilules de contraception sans certificat de mariage selon la loi à l'époque. Il a violé la loi juridique et morale avec un regard fixe et une conscience tranquille. La loi à l'époque était celle du clergé qui agissait comme autorité suprême en matière d'éducation. On a appelé cette période la grande noirceur.⁷⁴

La grosse voisine *madame Turner et Ronnie*,⁷⁵ parmi d'autres personnages, bien-sûr, sont là pour compléter les ingrédients d'une bonne recette d'un grand repas copieux où la fiction est présentée sur le grand plateau argenté de la vérité.

II – Intertextualité et sociabilité

L'intertextualité est un moyen d'élargir la notion de texte clos,

(...) penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture.

*Sophie Rabau*⁷⁶,

⁷⁴ - Cf. Guy Rocher, «Les modèles et le statut de la femme canadienne-française» in *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 14, no. 1, 1962, pp. 56178.

⁷⁵ - Ronnie est le seul vrai prénom qui existe dans tout le roman. C'est le voisin de Louise Desjardins qui jouait avec elle au base-ball. C'est un vrai ami d'enfance à Louise et à son frère Coco.

⁷⁶ - Sophie Rabau, *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, 2002, p. 23.

FIKR WA IBDDA'

les toilettes est très significatif. Le responsable l'oblige à se confesser et confisque le livre, qui pour lui était le péché d'un récit impur. Par gentillesse, il décide de ne pas prévenir les parents de Claude ni de la renvoyer du couvent. La scène reste gravée dans la mémoire de l'auteure :

Cette scène est réelle. Presque toutes les nuits, quand j'étais pensionnaire, j'allais lire dans les toilettes (...) les romans interdits par l'Eglise.(...) L'aumônier a su que j'avais lu Notre-Dame de Paris et il m'a confisqué le livre (...) Il est par la suite sorti du clergé et a épousé cette amie dont Claude parle dans le roman.^{7A} :

Guidée par d'autres personnages qu'on croise à peine dans le roman comme: sœur *Dorothé-de-la-Passion*, les *nouveaux professeurs* au couvent Sainte-Marie à Ottawa qui la préparent à une nouvelle vie intellectuelle et politique, *Annie* la confidente et la copine de dortoir de cent lits à Sainte-Marie, *Claude*, la correspondante en France qui lui passe tous les romans français qu'elle demande. Tous ces gens représentent des personnages secondaires mais à rôle primordial dans le déroulement de l'action et de la vie de la jeune Claude.

Soulignons aussi la présence de *Madame Beauséjour*, femme très pieuse qui héberge Claude et qui va trois fois par jour à la messe de l'église. Elle est là pour mettre en contradiction flagrante le modèle de femmes absorbées par la religion et celui des femmes mondaines attirées par la vraie joie de vivre telle que *madame Gracia* la blonde divorcée et la nouvelle propriétaire de la chambre de Claude. Deux maisons tout à fait

^{7A} - Louise Desjardins dans ses *courriels* échangés avec nous le 05/09/05.

FIKR WA IBDDA'

cadet, on sent à peine leur présence. Ils sont interpellés par l'auteure pour donner une information ou compléter le cadre d'une histoire inventée d'une pure fiction. C'est rare quand on les voit ensemble sauf lors d'un repas exceptionnel qui sert en tant qu'outil littéraire à décrire le comportement des membres «modèle-type» de familles canadiennes à Noranda.

Tante Laura qui parle bien l'anglais et qui a beaucoup d'amis juifs très riches est un mélange de deux tantes réelles : Pauline et Anne-Marie. Son existence sert à signaler un petit côté intellectuel dans la famille. Pour Claude c'est la tante qui sait tout.

André Savard, Nicole Ghautier, Gerry Lalonde, Yvonne Théroux, Elie Boucovetsky : personnages qui surgissent sur scène juste pour compléter les décors nécessaires pour les sorties et les soirées musicales avec les copains et les copines.

D'autres personnalités, toujours secondaires, jouent le rôle du représentant de la censure sociale sur la vie intellectuelle à l'époque :

Sœur *Jean-du-Tabernacle*, qui joue le rôle du censeur religieux au couvent, interdit la lecture des romans de libres penseurs qui contiennent selon ses convictions des *scènes impures*. Cette interdiction a poussé Claude à insister à poursuivre plus tard des études universitaires en lettres pour tout lire.

Le dialogue entre Claude et l'*aumônier* de l'école qui l'a convoquée à cause du livre de Madame Bovary que *la sœur surveillante* a trouvé dans

FIKR WA IBDDA'

Pour un auto-portrait, qui pourrait être le mieux placé pour remplir une tâche pareille si ce n'est pas la mère de l'auteure :

Je ne suis pas à la hauteur de l'amour. Ma mère me l'a bien dit, c'est à cause de mes lunettes, à cause de mes cheveux raides, de mes ongles rongés.⁷¹

Le père, simple fonctionnaire dans les bois d'Abitibi, personnage dur et sévère, n'apparaît pas sur la scène de la seconde vie de l'auteure sauf quand elle a besoin de raconter un secret qui ne pourra pas être démasqué tout seul. La scène de la salle de bain à titre d'exemple est jouée entre le père et la fille. Celle-ci le fuit pour s'enfermer dans sa chambre après avoir pris son *laxatif* puissant pour un avortement clandestin. Elle se sert de la présence du père pour raconter ses douleurs et sa souffrance qui ont duré une nuit complète.

Le père est parfois présent pour d'autres raisons. Pour l'aider par exemple à mêler la réalité à la fiction dans quelques scènes comme celle de l'accident, *de pure fiction*⁷², qui a eu lieu à son frère *Bernard* dans les bois. Accident douloureux raconté par le père mais qui n'est jamais arrivé à son fils qui est devenu plus tard le grand musicien canadien Richard Desjardins.

Quant aux *frères* : *Jacques*, dit *Coco*, le frère méchant, *Bernard* le frère sage, *Lucien*, dit *Lulu*, le frère préféré, *Maurice*, dit *Momo*, le bébé

⁷¹ *Ibid.* p. 108.

⁷² Louise Desjardins dans ses *Journal* le 02-11-05

FIKR WA IBDDA'

D'autres personnages sont là témoins d'une communauté extrêmement riche: celle des commerçants représentés par *Mme de Dubreuil* de *qui on ne voit que les bagues en diamants*. C'est la maman de Sandra Dubreuil l'amie de Claude et sa consœur d'école secondaire. La famille habite une maison dont les murs sont en «*faux nutty pine*», les meubles en fer forgé et les miroirs fumés en signe de richesse et de prospérité de cette classe sociale. En fait, ces noms révèlent une grande réalité biographique sur la composition de la société canadienne dans les années cinquante et soixante.

Certains noms connus comme réels dans les milieux juifs, comme les *Goldstein* les parents de Eddy, représentent les témoins de tous les sous-entendus qui circulent sur l'extrême richesse des commerçants juifs dans le monde entier. *La mère, Madame Goldstein*, est une juive d'origine russe mais qui ne va jamais à la synagogue. *Le père, Monsieur Goldstein*, est un commerçant et propriétaire d'un grand magasin de musique.

Quant aux *parents de Claude*, ils sont présents quand elle en a besoin. *La maman poule* reste à la maison pour le ménage, la cuisine et l'éducation des enfants. Les proverbes lancés à droite et à gauche, tout le long de la narration, sont mis dans la bouche de cette sage mère. D'ailleurs elle est juste là pour jouer ce rôle de porte-parole de l'auteure dans ses pages. Abordant un thème religieux par exemple, elle souhaite que tous les *gens soient catholiques et par-dessus le marché Français*. Parlant du bon foyer elle rappelle à sa fille que *qui prend mari prend pays*.⁷²

⁷² - *Ibid.*, p. 91.

FIKR WA IBDDA'

genre de personnages secondaires dans le roman *La Love* qui se concentre uniquement sur la vie et les souvenirs de Louise Desjardins.

Prenons comme exemple *Danielle Dusseault*, l'amie de Claude, dont la présence sert juste à montrer les moments difficiles par lesquels passe la jeune amoureuse. Son déchirement intérieur, sa souffrance et sa dignité blessée par Eddy qui l'a trompée avec sa copine de classe Sandra, ne pouvaient être exprimées qu'à travers les dialogues courts mais significatifs entre les deux copines :

- Tu devais y parler, y voit pus Sandre pantoute. Y l'a laissée pour de bon."

D'autre part le narrateur n'hésite pas à faire allusion aux noms des copines de classes en signalant leur liberté et leurs relations sexuelles complètement interdites par les parents et surtout par la société. Ces copines sont là sur les pages et font une partie intégrale du récit pour décrire le monde innocent de l'auteure en revanche du monde diabolique de certaines filles de classe. En effet, c'est la société canadienne qui est visée :

Des filles plus âgées que moi parlent haut et fort dans ce restaurant. Sandra Dubreuil, entre autres, raconte en détails ses expériences amoureuses avec un sans-gêne qui m'attire beaucoup. Ses discours sur les French kisses et les 69 m'intéressent bien plus que les sermons du curé."

" - Louise Desjardins, *La Love*, op. cit., p. 88.

" - *Ibid.*, pp 9-10.

FIKR WA IBDDA'

La voix angélique de *Doris Day* dans sa belle chanson *Que sera sera*, la musique de *Rachmaninov* dans son célèbre Polichinelle, le grand chanteur américain *Elvis Presley* avec ses boucles de cheveux en mèches noirs sur son front et sa veste en cuir noire, Mme Bovary, le roman de Delly offert à l'occasion de son anniversaire, *Moïse et Ben Hur*, Le Rouge et le Noir de *Stendhal*, La Méditation de Thaïs aimée par le père, le slow chaud sur la musique de la chanson de *Paul Anka* «You are my destiny», *Simone de Beauvoir*, *Jean-Paul Sartre*, *Juliette Gréco*, *Casanova*, *Don Juan* etc., tous ces personnages sont là, en chair et en os. pour revivre leur passé avec l'auteure et le lecteur.

C. Personnages extradiégétiques

Tous les noms des amis sont changés et leurs personnages

des mélanges de véritables amis que j'ai eus.

Louise Desjardins."

D'après Gérard Genette⁷⁷ la présence de ce genre de personnages dans le roman sert à compléter le cadre dans lequel se déroule l'action. Informer le lecteur sur plus de détails sur le caractère du personnage principal, décrire un portrait moral ou physique, mettre sur leur bouche ce qui se cache au fond de l'âme de l'auteure, s'en servir comme des comparses de la scène principale etc. Tel est en effet le rôle qu'a joué ce

⁷⁷ - Louise Desjardins dans ses *courriels* échangés avec nous. le 30 08'05.

⁷⁸ - Pour plus de détails voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, ed. du Seuil, 1972

FIKR WA IBDDA'

Un peu plus loin l'écrivaine confesse son admiration pour l'acteur américain le plus séduisant et le plus romantique aux yeux des jeunes européens *James Dean* :

*Il me fait penser à James Deane quand il est amoureux de Nathalie Wood et qu'il n'en laisse rien paraître sur son visage.*⁷⁷

Fascinée par *Paul Newman*, l'auteur se prend pour *Eva Marie Saint* dans le film américain *Exodus* :

*On va voir Exodus au Paramount (...) Je suis fascinée par le beau Paul Newman : il a les mêmes yeux qu'Eddy. Je me prends pour Eva Marie Saint, en moins platine. J'imagine que, comme elle, j'ose embrasser mon beau juif à l'orée de la terre promise.*⁷⁸

L'auteur fait allusion rapide et significative au film *The man with the golden arm* où *Frank Sinatra* ne fait que jouer aux cartes et se piquer de l'héroïne.⁷⁹

Othello et Désdemone de Shakspeare trouvent leur écho aussi dans la mémoire de notre écrivain :

*Désdemone est vêtue de rouge et Othello est tout noir.(...) Je sens que l'amour souffle à l'oreille de la mort.*⁸⁰

⁷⁷ - *Ibid.*, p. 60.

⁷⁸ - *Ibid.*, p. 85.

⁷⁹ - *Ibid.*, p. 51.

⁸⁰ - *Ibid.*, p. 61.

Il me fait penser à Eddy''

Ce personnage souvent présent mais jamais absent est le personnage clé autour duquel tourne une autobiographie complète, celle de Louise Desjardins dans son état de *Love*.

B. Personnages historiques

Les personnages qui ont joué un rôle important dans l'histoire de l'humanité tout entière sur des plans tout à fait différents, sont restés gravés au fond de la mémoire et de l'âme de l'auteur. L'auteure les mentionne sous formes de souvenirs qu'elle a choisis de dévoiler. Les grands acteurs des années cinquante qui ont enchanté la vie de milliers de spectateurs et d'auditeurs par leurs films et leurs chansons d'amour surgissent sur scène pour nous donner beaucoup de nostalgie à ces moments fabuleux :

Grace Kelly, symbole de beauté et de féminité, l'adorée des jeunes à l'époque se fait imiter par Claude dans ses gestes et son comportement :

Il me fait un sourire et on décide de se promener le long de la rivière. Je garde toujours sa main dans la mienne, quand on traverse les petits ponts je me prends pour Grace Kelly dans The Swan.''

'' - *Ibid.*, p.138.

'' - *Ibid.*, p. 61.

FIKR WA IBDDA'

- dans des portraits physiques et moraux décrits par Claude à chaque fois il est mentionné par cette jeune amoureuse :

Son visage m'arrive dans le halo de ma myopie : cheveux noirs gominés, yeux bleus profonds derrière de petites lunettes de métal, nez judaïque, bouche sensuelle, sourire d'acteur. Tous les mots qu'il dit sonnent comme des mots d'amour. Ses grandes mains effilées virevoltent, dessinant le contour de ses phrases."

- dans des comparaisons établies dans son imagination entre lui et les autres garçons :

Je n'arrive vraiment pas à le (André) trouver de mon goût même si tout le monde dit qu'il est correct (...) et je ne peux m'empêcher de le trouver petit, baveux, pincé. Je le compare à Eddy, c'est plus fort que moi."

- dans des pensées très fortes d'amour propre et d'amour sentimental :

J'aime Eddy, je vais toujours l'aimer '"

- dans des coups de fîl qui lui font penser à lui :

J'aimerais bien qu'Eddy m'appelle."

⁷¹ - Ibid., p. 60.

⁷² - Ibid., p. 84.

⁷³ - Ibid., p. 99.

⁷⁴ - Ibid., p. 104.

FIKR WA IBDDA'

personnage principal, personnages historiques et personnages extradiegétiques.

A. Personnage principal

Revenons aux différentes théories des critiques littéraires qui parlent du triangle auteur-narrateur-protagoniste qui pourraient être appliquées sur Claude Ethier pour dévoiler Louise Desjardins.¹⁴ Notons que Eddy Goldstein est un personnage qui est placé au rang de héros sur scène pourtant *il est une résolution de garçons*¹⁵ que l'auteure a réellement connus.

Eddy est présent tout le temps :

□ dans ses dialogues uniquement avec Claude et ce tout le long du roman :

- *Viens... on va y aller à pied. Je bégaye un peu.*

- *Pourquoi, mon char n'est pas assez belle?*

- *Non, c'est pas ça, mais ma mère veut pas que j'aille en auto avec un gars.*¹⁶

¹⁴ - Événements confirmés dans les correspondances de l'auteur avec nous le 17/08/05.2005.

¹⁵ Louise Desjardins, courriels échangés avec nous le 30/08/05.

¹⁶ - Louise Desjardins, *La Lève*, op. cit., p. 17.

Références au réel : miroirs brisés et intertextualité

Dès les premières pages du roman le réel se manifeste sous forme de noms de rues, de quartiers, de villes, de pays et surtout de noms propres des célébrités. Le récit et les événements sont situés dans le cadre historique et culturel réel. Le déjà vécu est là :

I - Un clin d'œil au temps écoulé

La Love qui raconte la vie intime d'une jeune fille, ses amis, son entourage et surtout sa société, est écrit à la première personne. Le narrateur, le protagoniste et l'auteur se joignent sous un même pseudonyme: Claude Ethier. Ce *dédoublement du nom, qui ne change rien à l'identité*¹⁷ de l'écrivain classe déjà le récit sur «l'étagère» de l'autofiction et non pas sur celui de l'autobiographie. Ce pseudonyme choisi exprès par l'auteure représente une porte «coupe-feu» qui la protège, elle, ses amis et les homologues réels aux personnages qui ont contribué au déroulement de l'action dans la vie réelle ainsi que dans le roman fictionnel. Pourtant, cela n'empêche que les personnages historiques, les événements réels et les endroits vrais soient présents sur scène.

Les innombrables personnages que Claude a rencontrés dans le parcours de sa jeunesse pourraient être classés sous trois rubriques :

¹⁷ - Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Paris, éd. du Seuil, coll. «Poétique», 1986, p. 24.

FIKR WA IBDDA'

Claude Ethier, est la protagoniste qui traduit l'existence d'une vie humaine en mots. Elle est le témoin vivant d'une société bourrée de préjugés, de coutumes et de traditions usés. Elle représente une tranche sociale qui formait une couche parmi d'autres à l'époque. C'est là où la biographie romancée baptisée actuellement «biofiction» se métamorphose en personnage. Le cadre narratif épouse celui de la biographie afin de ressusciter le passé des individus déjà rencontrés d'où la confusion du réel et du fictionnel dans le célèbre roman *La Love*.

La jeune Claude Ethier, adolescente de 14-15 ans,¹¹ avec ses lunettes rondes et ses yeux bruns, se trouve devant son prince charmant Eddy Goldstein. Un beau grand six-pieds comme elle aime le décrire à ses copines de classe. Malgré les interdictions de la société canadienne dans les années cinquante, elle décide de vivre les plus beaux moments de son adolescence. Elle rêve de recueillir les fruits de «La Love» derrière le dos de ses parents et de ses frères. Franchir le seuil des tabous et des préjugés pour les beaux yeux de son cavalier juif, qui parlait à peine sa langue maternelle, était le point faible pour le départ le plus fort d'une romancière qui a tout gardé au fond de sa mémoire et de son âme. Un jardin secret vient d'ouvrir ses portails devant tous les lecteurs dans toutes les langues. Ne nous fait-il- pas penser à nos petits coins dans nos propres jardins?

¹¹ - L'auteure a essayé à tout prix de cacher son âge lors de la narration. Il a été mentionné une seule fois à l'occasion de la fête familiale organisée à ses « sweet sixteen » au début du roman à la page 53.

FIKR WA IBDDA'

autobiographique avec le grand critique Philippe Lejeune ni avec le grand public de lecteurs, raconte sa propre vie de jeune adolescente. A la troisième lecture, juste par curiosité, nous sommes entrés en contact direct avec l'auteure qui nous a confirmé que son roman *La Love* est un mélange de réalités et de fictions !

Pour nous, ça change tout, même la piste de départ ! Est-ce que nous aborderons le roman en tant qu'une autobiographie romancée, un roman autofictionnel, des Mémoires littéraires, un roman-clé ou une autobiographie fictionnelle? Difficile de trouver une réponse précise pour le moment. Voyons d'abord le contenu de ces «confessions.»

Premier amour, premier désir

Son premier amour, Eddy Goldstein,

un juif anglophone dont Claude s'éprend

malgré les réticences de sa mère,

la fera jouir et souffrir comme

seul un premier amour

passionnel peut le faire.

Marie-Paule Villeneuve.¹⁰

¹⁰ - Marie-Paule Villeneuve, « Dans *La Love*, Louise Desjardins chante l'amour, la souffrance et l'isolement avec chaleur et optimisme » in *Le Droit*, Ottawa-Hull, samedi 28 août, 1993, p.5.

la love,

c'est ce qu'on voit au cinéma,

et qui s'exprime par des gestes plus osés.

Gilles Marcotte.¹⁷

La situation bilingue du lecteur canadien: à la fois francophone et anglophone: pourrait justifier le choix d'un tel titre. Une locution pareille formée d'un déterminant français : *La* et d'un nom anglais : *Love* attire l'attention de l'éditeur bilingue et surtout celle du lecteur à double culture

Il nous semble que le choix du titre est la première preuve de cette situation linguistique et culturelle très particulière. Il reflète une autre réalité autobiographique qui est celle de la vie des jeunes canadiens à l'époque. En effet ce n'est pas l'amour réservé à la famille, au mariage ni à Dieu. C'est *La Love* des jeunes qu'on voit projeté sur le grand écran au cinéma avec ses expressions et ses gestes audacieux.

A la première lecture de ce portrait d'époque on est sûr et certain que ce qu'on a dans les mains et sous les yeux est une pure autobiographie de Louise Desjardins cachée sous le nom de Claude Ethier.¹⁸ A la deuxième lecture, on situe les événements dans leur cadre historique et on est de plus en plus convaincu que l'écrivaine, même sans signer son *pacte*

¹⁷ - Gilles Marcotte. « Trois jeunes romans, inégaux » in *L'Actualité* 1^{er} déc. 1993, p. 90.

¹⁸ - Claude Ethier est le personnage principal de ce roman. Ce personnage est à la fois le narrateur, le protagoniste et l'auteur.

FIKR WA IBDDA'

secteurs prose et Prix du Public, Louise Desjardins aborde les problèmes de l'univers linguistique franco-anglais, ceux de la politique européenne à travers les soucis et les expériences, plus ou moins mûres, des adolescents. Langage simple, style clair, paroles enfantines, expressions familières, accent de la ville natale de Rouyn-Noranda, ce genre «d'autobiographie» a suscité notre curiosité ainsi que celle du grand public de lecteurs qui n'ont pas réussi à relever la part de vérité ni de fiction dans ce roman autobiographique. Cette «adolescente de 50 ans» a choisi de donner un reflet universel à sa génération des années cinquante. Cette même adolescente qui, au fond, ressemble en grande partie aux autres adolescentes de toutes les générations. Ce récit, à la recherche de sa propre identité, rédigé avec une simplicité spontanée, une sincérité profonde, et une fluidité artistique pourrait être «dévoré» par le lecteur en deux jours. Ce passage de la vie rêvée, traversé par plusieurs femmes actuellement entre 55 et 60 ans, à la réalité de l'identité est aussi simple que la vérité et a mérité tout notre intérêt.

De La Love et non pas de l'amour

La Love,

attention ce n'est pas l'amour,

qui est réservé à la famille,

au mariage, à des choses sérieuses;

La Love d'une femme à plusieurs facettes

Dans le jeu d'espionnage

auquel se livrent l'auteur et le lecteur,

le codage constitue une arme aux mains du premier.

En revanche, l'accès au texte en train de se faire

permet parfois au lecteur de surprendre l'écrivain

en flagrant délit d'altération, ou d'occultation, onomastique.

Philippe Gasparini.¹¹

Louise Desjardins est une romancière, une poétesse, une nouvelliste et une traductrice de poésies parmi lesquelles citons *Politique de Pouvoir* de Margaret Atwood. Elle a enseigné la littérature pendant plus de 25 ans et se consacre actuellement à ses écrits. Elle est surtout connue par son excellente réputation de biographe de Pauline Julien. Née en 1943 à Rouyn-Noranda, en Abitibi au Canada, où elle est retournée pour récupérer ses souvenirs et les placer dans un roman qui a exigé plus de cinq ans de travail. Sa formation littéraire; source principale de sa production littéraire; poétique et surtout en matière d'autobiographie romancée, a placé ses écrits sur la scène de nouveaux genres littéraires contemporains.

Récipiendaire du Prix des Arcades de Bologne et du Prix du Journal de Montréal pour *La Love*, en nomination au Journal de Montréal dans les

¹¹ - Philippe Gasparini, *Est-il Je?*, op. cit., p.39.

FIKR WA IBDDA'

La théorie dressée par Gasparini reste toujours, à notre avis, floue et incapable de déterminer la place clandestine qui règne sur toutes les autobiographies et surtout sur les romans autobiographiques comme celui de Louise Desjardins : *La Love*.

Etre l'auteur de ses œuvres ou l'œuvre de soi-même

En effet, Louise Desjardins, dans sa *Love*, trace un roman où les éléments autobiographiques et autofictionnels se démasquent et se voilent à tour de rôle. Dans cette perspective, nous essayerons de dégager du texte les éléments propres à chaque genre afin de montrer au lecteur à quel point les deux genres littéraires pourraient-ils se croiser et à quel point les deux théories du pacte autobiographique et du pacte autofictionnel s'inspirent du même fleuve littéraire. Le livre est désigné comme «roman», le prénom masculin «Claude» désigne l'auteur, le narrateur et le protagoniste."

Le rôle essentiel du lecteur est de chercher la ressemblance entre l'identité de l'auteur, du narrateur et du protagoniste, de démasquer le «moi» qui se promène entre les lignes et se cache sous les mots. Enfin, de découvrir les personnages vrais et les personnages aussi vrais que la vérité avant de nier ou de confirmer que *La Love* de Louise Desjardins est un roman autobiographique, autofictionnel ou même à cheval entre le réel et le fictionnel.

" Louise Desjardins le confirme dans ses courriels échangés avec nous en juillet 2005.

FIKR WA IBDDA'

Soulignons en bref les traits distinctifs de ce genre littéraire mal connu jusqu'à la parution de la nouvelle théorie déjà signalée :

- Le mélange entre l'autobiographie et l'intrigue romanesque qui est pleine d'imagination.
- Le fonctionnement entre les deux genres : l'autobiographie et le roman qui surgissent en même temps.
- La relation étroite de l'écrit avec la psychanalyse de l'écrivain qui décide de faire son propre scénario de vie tel qu'il l'a choisi.
- Le niveau de style, dense, sophistiqué et bien travaillé.[^]

Sans craindre la censure, sans souci des plaintes d'atteinte publique à la vie privée déposées contre lui ou contre la maison d'édition après la parution du livre, sans avoir honte d'une autobiographie scandaleuse aux yeux de la société et de la famille proche, l'autofiction souffle toujours à son auteur cette échappatoire de réponse de Normand : « C'est moi et ce n'est pas moi ! »

Même si G. Genette dénonce dans sa *Fiction et diction* ce « jeu de frontières » l'autofiction semble avoir instauré de nouveaux ponts entre l'écrivain et la vérité sans être tenté de dire comme Lejeune *de qui se moque-t-on?*¹. Cette analyse plus ou moins détaillée, démasque les récits en première personne pour dévoiler le vrai visage du trio auteur-narrateur-héros.^{''}

[^] - Pour plus de détails voir Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques » : 1988, pp. 70 et suivantes.

¹ - Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris., éd. du Seuil, coll. « Poétiques », 1986, p. 50.

^{''} - Philippe Gasparini, *Est-il Je ?*, Roman autobiographique et autofiction, éd. du Seuil, 2005, p. 2''

FIKR WA IBDDA'

Afin d'apporter quelques éléments de réponse à ces innombrables questions, il convient assurément de passer en revue et en deux mots les débuts de l'écriture du «moi».

L'autobiographie répond à une envie humaine de fournir une réponse à une question éternelle : «Qui suis-je ? ». Cette conception qui se concentre sur le «moi» trouve ses racines originelles dans l'histoire de l'humanité. Elle remonte à très loin dans notre parcours de vie, avant même les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau.

C'est ainsi que, depuis très longtemps, les analyses de ce genre littéraire effectuées par Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, sans oublier bien sûr le travail inaugural de Georg Misch, ont déposé les premières pierres de ce grand édifice : «La théorie de l'autobiographie.» Malgré les thèses divergentes des trois théoriciens, ils sont arrivés à un point commun : l'écriture du «soi» a une histoire pas loin de celle de la société, des courants philosophiques, spirituels, idéologiques et culturels de l'époque. Enfin, et à pas sûr, *l'autobiographie et, dans son ombre, le roman autobiographique*,¹ fraye sa voie et le nouveau-né devient de plus en plus solide, voire familier aux lecteurs, spectateurs et auditeurs du XXe siècle.

L'autofiction serait donc pour lui une fiction d'événements et de faits réels ou encore une autofiction d'une aventure rédigée hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.²

¹ - Anne LAGNY, « Présentation » in *Revue de Synthèse* : 4^e S., nos. 3-4, Juillet-Décembre 1996, p. 273.

² - Cf. Serge Doubrovsky, *Le Fils* paru en 1997 chez Galilée et réédité en 2001 chez Gallimard, coll. «Folio»

FIKR WA IBDDA'

comme un criminel devant le tribunal ou enfin, comme un amant sur le divan. Ce même auteur est là, en chair et en os, pour ressusciter ses secrets enterrés depuis de longues années. Cette stratégie littéraire sème le doute chez le lecteur qui récolte assez souvent les mêmes questions : est-ce que c'est vrai? Est-ce que c'est un roman personnel, une autobiographie romancée, une autobiographie sincère ou une fiction bien travaillée? La réponse est très simple. C'est le modèle type d'un nouveau genre littéraire qui envahit actuellement la scène éditoriale pour annoncer la présence, à la fois jeune et forte, du nouveau-né qui prend sa place dans la famille des genres littéraires et qui est baptisé récemment autofiction.

L'autofiction est-elle alors un genre à part? Quelle est son histoire? Comment fonctionne-t-elle? Quel rôle jouera-t-elle dans l'avenir de la littérature française?

Vrai ou aussi vrai que la vérité ?

*Moi, auteur, je vais vous raconter
une histoire dont je suis le héros
mais qui ne m'est jamais arrivée.*

Gérard Genette.⁷

⁷ - Gérard Genette, *Figures IV*, Paris, éd. du Seuil, 1999, p. 32.

Introduction

Le roman du Je

Je me raconte, Je me débite.

Pas par hasard, par tranches choisies (...)

Je m'étale, opération à cœur ouvert,

je m'éventre, j'offre mes tripes au public (...)

Ma vie n'est que la matière première.

D'abord ouvrir, ensuite œuvrer.

Serge Doubrovsky.¹

*Le Moi n'existe jamais que comme fiction.*² Avec cette certitude, Philippe Forest se rejoint aux théoriciens et critiques littéraires contemporains³ qui qualifient le «vécu», en tant qu'expérience, par le «virtuel» en tant que roman. Pour eux, c'est à travers cette forme littéraire romanesque que le réel a pu exister. En effet, l'écrivain choisit de devenir une page d'un roman, de se présenter comme un enfant, de se comporter comme un gamin, de s'habiller comme un adolescent ou même de réagir

¹ - Serge Doubrovsky. *La vie l'instauré*. Paris. éd. Balland, 1985. pp.15-16.

² - Philippe Forest. *Le roman, le Je*. Paris. éd. Pleins Feux, 2001. quatrième couverture.

³ - Dont Philippe Gasparini. Sébastien Hubier et Laurent Mattiussi.

Ma mère passe son temps à dire que l'amour est la chose la plus importante dans la vie. Pour moi, l'amour, c'est l'amour du bon Dieu, l'amour de ses parents, l'amour de son prochain : quelque chose qui se passe au ciel entre les anges. Par contre, quand on regarde des revues d'acteurs et qu'on voit un homme et une femme qui s'embrassent, mes frères et moi, on appelle ça de la love, une chose mystérieuse qui se passe entre un homme et une femme et qui a un rapport avec un des sept péchés capitaux, la luxure, ou avec un des dix commandements, l'œuvre de chair en mariage seulement.

Louise Desjardins'

**Dimensions autofictionnelles
et autobiographiques
Chez
Louise Desjardins dans son roman
La Love**

Par: Hanan Pahey El-Dine Mounib*

يطلب من

- مكتبة الأنجلو المصرية ١٦٥ ش محمد فريد القاهرة. ت: ٣٩١٤٣٧٧
- مكتبة زهراء الشرق ١٦ ش محمد فريد - القاهرة. ت: ٣٩٢٩١٩٢
- مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية ٤٤ ش سعد زغلول تليفكس : ٤٨٣٣٢.٣
- مكتبة دار البشير بطنطا ٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣.٥٥٣٨
- مكتبة الآداب ٤٢ الأوربا القاهرة ت : ٣٩١٩٢٧٧-٣٩٠٠٨٦٨
- مكتبة دار العلم القيوم - حي الجامعة ت : ٣٤٥٨١٣
- مكتبة مدبولي ميدان طلعت حرب - القاهرة

جمع كمبيوتر وتنسيق

مكتبة الأمل

ت : ٤٥١٩٢٦٢ - ٠١٠٣٠٨١٩٩٨

FIKR WA IBDA'

● **Dimensions autofictionnelles
et autobiographiques Chez Louise
Desjardins dans son roman La Love**

Par: Hanan Pahey El-Dine Mounib

**NO. 31
NOV. 2005**



مكتبة الأنجلو المصرية